

La vida imaginada

Vida cotidiana y cine argentino 1933 • 1970

Mario Berardi

Ediciones
del Jilguero



La vida imaginada

Vida cotidiana y cine argentino

1933-1970

Mario Berardi

La vida imaginada

Vida cotidiana y cine argentino

1933-1970

Mario Berardi

Investigadores

Laura Peroni - Adrián Sz mukler - Andrea Fernández - Guido Fernández Parmo

Berardi, Mario

La vida imaginada : vida cotidiana y cine argentino - 1a ed. - Buenos Aires : Del Jilguero, 2006.
304 p. ; 22x15 cm.

ISBN 987-9416-09-0

1. Cine Argentino-Historia. I. Título
CDD 791.430 982

Fecha de catalogación: 07/04/2006

Imagen de portada: *Cándida millonaria*, Luis Bayón Herrera, 1941

La vida imaginada: vida cotidiana en el cine argentino

© Mario Berardi

Marzo 2006

Ediciones del Jilguero

Salta 1170, 2º D

(1074) Ciudad Autónoma Buenos Aires

Argentina

Telefax: 4306-2281

e-mail: deljilguero@netizen.com.ar

Diseño: *Mario a. de Mendoza F.*

ISBN-10: 987-9416-09-0

ISBN-13: 978-987-9416-09-9

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en la Argentina.

Printed in Argentina

"A Lucía y Dante,
para cuando crezcan
y aprendan a leer"

Introducción

Mirar películas debería ser sólo un placer, y poco más que eso. Pero por algún oscuro motivo, por algún inexplicable mandato, he pasado muchas horas volviendo a ver esas viejas películas argentinas en busca de algo más. Como si en ellas se escondieran las claves de nuestras actuales encrucijadas. Como si quienes las hicieron (directores, productores, actores, músicos, técnicos y también espectadores) hubieran hecho de ellas bastante más que un simple entretenimiento.

Esta tarea de indagación, interpretación y clasificación tuvo un período formal y académico, merced al apoyo de la Universidad de Morón. En él resultó invaluable el aporte de mis colegas profesores Laura Peroni, Adrián Szmukler, Andrea Fernández y Guido Fernández Parmo. Ellos compartieron conmigo el arduo trabajo de investigación que dio origen a este libro. También es mi deber destacar la audacia y espíritu amplio del Ing. Roberto Igarza, quien fuera por esa época Decano de la Facultad en la que comenzó esta quijotesca investigación.

Finalmente, tras algunos años más dedicados a la escritura, revisión y reflexión sobre los temas que se encontrarán aquí (y dedicados también a seguir mirando las películas un poco más) el decidido apoyo de Jorge Nielsen y Ediciones del Jilguero transformó tantas dudas y tantos sueños en realidad publicada.

Por último, no puedo dejar de agradecer a María del Carmen Vieites y a Luis Salerno, quienes colaboraron también entusiasta y decididamente con esta publicación.

Hoy por hoy, me resultaría imposible clasificar este libro. Puede considerárselo una historia de la vida cotidiana escrito por alguien que no es un historiador, una sociología del cine hecha por alguien que no es un sociólogo, o simplemente un libro distinto sobre cine argentino, con dosis iguales de teoría y sentido común, aunque tal vez también con alguna pretensión filosófica. Probablemente el libro contenga un poco de todo esto, y sólo me queda esperar que algo del placer de ver estas películas haya quedado plasmado en él.

La vida y la historia en la pantalla

Se apagan las luces, nos acomodamos en la butaca con un último movimiento nervioso, de a poco el silencio va ganando la sala. Somos espectadores, nos entregamos de cuerpo y alma a una experiencia todavía inexplicable. Frente a nosotros, invadiendo nuestra vista y nuestros oídos, se despliega un dispositivo fascinante: lugares, personajes, situaciones, movimientos, sonidos, le dan forma a una historia que "nos es contada", y que durante un par de horas "vivimos" intensamente, en un trance particular y conocido. Frente a la pantalla, todos somos "espectadores", más allá de nuestra condición social o de cualquier otro tipo.

Pero si el espectador es además, pongamos por caso, un crítico de cine, un historiador, un sociólogo, un semiólogo, un antropólogo, un filósofo, un amante apasionado de las películas, no podrá evitar querer ver en la pantalla siempre "algo más" que una simple historia de entretenimiento. ¿Qué interpretaciones podrán surgir de esa impresionante máquina narrativa que se despliega frente a sus ojos? ¿Cómo entender esa densidad significativa de imagen y sonido, que remite a mitologías y relatos ancestrales, pero que también se carga de significaciones sociales de cada época y lugar?

El cine, que ha cumplido más de cien años, es ya historia. Pero las "historias del cine", en la mayoría de los casos, se han limitado a consignar poco más que enumeraciones cronológicas de "obras maestras" o de directores consagrados, sazonadas con algunas anécdotas más o menos interesantes. ¿Es posible escribir otra historia del cine, una historia que nos hable no sólo de movimientos o tendencias estéticas, sino además de las profundas raíces culturales de las sociedades que han producido esas imágenes, de las matrices significantes que anudan el sentido de la vida en las distintas épocas? Tal vez valga la pena intentarlo, porque el cine, cuando nos sentamos en la butaca, termina siempre "hablándonos" de la vida y el mundo, aun en los relatos más fantásticos o improbables.

Es recién alrededor de los años sesenta cuando algunos historiadores se animan a enfrentar el fenómeno cinematográfico en toda su dimensión, al uti-

lizar las películas como "fuente documental". Marc Ferró, en *Cine e historia*, establece la posibilidad de que el historiador estudie textos de ficción ("aquello que no ha sucedido") para comprender un período histórico determinado. Para Ferró, las imágenes sonoras "constituyen la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad". La imagen cinematográfica, muchas veces sin proponérselo, sería entonces capaz de revelar aspectos desconocidos del funcionamiento de las sociedades. Esta postura, sin embargo, no fue al comienzo demasiado bien acogida en medios académicos.

La llamada *Historia de las mentalidades* se ha interesado especialmente en estas cuestiones, con la propuesta de estudiar no tanto fenómenos objetivos sino más bien las representaciones de estos fenómenos, representaciones que podrían develar la *mentalidad* de una época. El cine —y en general los *mass media*— resultan vehículos privilegiados de estas *mentalidades*, especies de "nebulosas" de las que ellas cristalizan.¹

Específicamente dentro de la *Historia del Cine*, las más recientes tendencias se están preguntando seriamente acerca de cuál debería ser su objeto de estudio, superando los reduccionismos antes señalados. Robert C. Allen y Douglas Gomery, en su libro *Teoría y práctica de la historia del cine*, afirman que una *historia del cine* debe atender tanto a los cambios tecnológicos y a los desarrollos industriales como a la potencia de sus sistemas de representación visual y auditiva, y a su carácter de institución social. Para los autores, "uno de los aspectos más fascinantes y, para el historiador, emocionantes del cine visto desde el punto de vista histórico es la intersección del cine como un sistema de relaciones estéticas, sociales, tecnológicas y económicas con tantos aspectos diferentes de las diversas culturas nacionales desde 1890".²

El historiador José Monterde señala por su parte que "lo innegable es que el cine se nos ofrece como un espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha por la vía interpuesta de unos autores y su público".³

Una película, en definitiva, es "bastante más que una película", ya que en ella pueden rastrearse ciertas coordenadas de sentido elaboradas por determi-

¹ Ver: *Las mentalidades. Una historia ambigua*, en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*. Para Le Goff hacer *historia de las mentalidades* es, ante todo, operar una cierta lectura de un documento, sea cual fuere. "Todo es fuente", pero los documentos literarios y artísticos son los privilegiados.

² Robert Allen y Douglas Gomery: *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, pág. 64.

³ Monterde y Drac Magic, recomiendan el estudio de los contextos sociales de los textos fílmicos, tales como la producción y la industria cinematográfica. Especialmente importante es aquí el "factor censura" que puede condicionar la autonomía expresiva de los autores. El *historiador del cine* buscará explicitar los "límites de lo decible", de acuerdo a los intereses de los poderes sociales. (Ver MONTERDE, José y Drac MAGIC, *Cine, Historia y Enseñanza*).

nada sociedad. Hay en la pantalla "ya o sabemos" imágenes en movimiento y sonido, pero estas imágenes son "leídas" por nosotros, espectadores, como pertenecientes a un mundo imaginario que sin embargo "existe".

El cine cuenta aquí con una ventaja fabulosa: las imágenes (cada vez más) "parecen reales". Es sabido que ya en las primeras exhibiciones de los hermanos Lumière había espectadores que se aterrorizaban con la imagen de un tren acercándose a cámara, fenómeno que luego fue bautizado por los estadísticos como "impresión de realidad". Se trata de un término que, vinculado en principio con la mecánica de la reproducción fotográfica, ha traído más que una confusión. Porque ¿el cine muestra solo una realidad "física" visible y audible, o hay "algo más"? ¿Qué mecanismos hay detrás de este fenómeno de "realismo cinematográfico"? Christian Metz⁴ al analizar el status del espectador de cine afirma que la *impresión de realidad* se relaciona íntimamente con los mecanismos subconscientes del individuo. El espectador, cuando mira una película, está en una situación de *ensonación* (sueño diurno), aunque claro que ese ensueño no resulta dirigido o guiado desde la pantalla. La imagen cinematográfica, entonces, es mucho más que una reproducción mecánica de seres y objetos visibles del mundo, ya que el *efecto de realidad* funciona sólo cuando entra en juego el "deseo" del espectador. La imagen cinematográfica "nos parece real" entre otras cosas porque esta convención es parte del disfrute del espectador.

Por otra parte es evidente que las imágenes cinematográficas se articulan de algún modo "como un lenguaje" por lo que la cuestión de la **representación** en el cine de ningún modo debería asociarse a un hecho meramente fotográfico. Ver cine "en realidad", implica la puesta en juego de complejos mecanismos de significación, los que a su vez están marcados socialmente. Lo que la cámara capta es también aquello que los realizadores han interpretado sobre el mundo, lo que el medio cinematográfico ha elaborado, según sus límites estéticos y culturales, y lo que esa sociedad ha permitido mostrar y decir.

Todo lo que aparece en la pantalla, aunque sea de modo casual, resulta significativo para el espectador, y será susceptible de ser "leído" con o sin conciencia de época. Cuando Pierre Sorlin analiza, en su **Sociología del cine**,⁵ el status de todos aquellos objetos y elementos de la vida real que aparecen "casualmente" frente a cámara, valora como historiador este aporte antropológico, llamándolo *museo del film*. Pero no se queda allí, ya que reconoce también que este repertorio de imágenes deberá necesariamente constituir un **sentido** para el espectador. Tomando como ejemplo **Ladrones de bicicletas**, dice Sorlin que en el recorrido del "desocupado" por la Roma de posguerra

⁴ Christian Metz, "El film de ficción y su espectador", en **Cine: el significante imaginario**.

⁵ Pierre Sorlin, **Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana**, pp. 25-26.

na –detrás del negro también se distinguía la fisonomía de ciertos barrios periféricos, la animación de las calles en sábado– la importancia del mercado del domingo –la movilización de las multitudes para los acontecimientos deportivos– y, aun más, el papel hoy difícilmente imaginable de la bicicleta en una época en que el automóvil pasaba por una rareza. No se escapa, entonces, al proceso de la significación en el cine. El mundo (acorde a su sentido) solo es tal a partir de la insinuación de un sentido para el mismo.

Los que hacen el cine

La sociedad, entonces, ‘habla’ a través del cine, lo sepa o no. Pero afirmando un poco la materia conviene observar un poco a aquellos que –en cada momento histórico– *hacen el cine*. Las películas son también objetos concretos de consumo, producidos por la industria cultural, más específicamente por un particular conjunto social llamado el medio del cine. La sociedad, entonces, habla sólo a través de la mediación de los directores, guionistas, productores, actores, técnicos, etc.

El medio cinematográfico es un espacio social de producción y apropiación de bienes simbólicos, en el sentido de lo que Pierre Bourdieu⁶ llamaba un ‘campo intelectual’. Los que hacen cine no son seres aislados, sino que forman parte –en calidad de ‘agentes’– de un particular ‘campo intelectual’ en permanente lucha por la apropiación de un lugar de prestigio en el interior del mismo. Las normas que regulan estas ‘luchas simbólicas’ –por el prestigio y la consagración– instauran estilos, géneros, modos de mostrar y de reatar, figuras y modos de representación. El campo intelectual regula la jerarquía de los valores estéticos y a la vez la de los valores sociales, consagrando determinados modelos y rechazando otros.

Para Sorlin el medio del cine se caracteriza por una gran ‘solidaridad’ entre sus miembros y un notorio corporativismo: ‘protegido contra el exterior, el conjunto cinematográfico da pruebas, en lo interior, de una fuerte capacidad de integración. Hábitos, costumbres, ríes adquiridos al lado de los antiguos constituyen un fondo común, de tal manera asimilado que pasa por inherente a la naturaleza del cine’.⁷

6. Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador* (en *El mundo del arte*, tr. de los autores, Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, 1989). El concepto de ‘campo cinematográfico’ surge en Pierre Sorlin, *El cine en Argentina* (Buenos Aires, 1982), tr. de los autores. 7. Bourdieu, *Los usos de la cultura*. 8. Pierre Sorlin, *El cine en Argentina*, op. cit., pág. 90.

7. Pierre Sorlin, op. cit., pág. 90.

¿Quiénes fueron, en concreto, los que hicieron nuestro cine nacional, en los distintos periodos históricos? Los orígenes del cine sonoro, íntimamente vinculados a la radio y la industria de la música, dejaron una impronta que marcaría la estética y los modos de narrar y de mostrar durante décadas. En poco tiempo empezó a conformarse un medio propio del cine argentino, con una galería de "personajes" de la más diversa procedencia y formación. Los que hicieron nuestro cine fueron, durante décadas, una curiosa mezcla de "aventureros", "hombres de mundo" y "artistas" más o menos autodidactas.

Revisemos, a modo de ejemplo, algunos casos que describe Domingo Di Nubila en su **Historia del cine argentino**.⁵ El director Julio Saraceni "practicó deportes" entre otros el basquet y el box "también fue voleibolista y se contó entre los iniciadores del vóley sin motor en la Argentina". Pero además "simultáneamente con sus estudios universitarios, asistió a los cursos nocturnos de la Academia de Bellas Artes, pero abandonó ambas cosas al montarse los estudios Rayton, en cuya instalación colaboró". De director Kurt Land (Kurt Landesberger), de origen austriaco, dice Di Nubila "su padre, dueño de minas de carbón, lo hizo estudiar leyes, pero un accidental contacto con la Sascha Film lo decidió a abandonar sus estudios y dedicarse al cine [...] Después de la invasión de su país por los nazis, viajó a la Argentina donde en 1938 recommenzó su carrera como ayudante de cámara". Carlos Schaeper habría tenido una "intensa vida mundana en Europa, Estados Unidos y aquí". Fernando Aya, por su parte, ha sido "descendiente de una familia de estancieros: vivió en Buenos Aires y Europa antes de cursar los estudios primarios en su ciudad natal", luego empezó abogado, pero abandonó la universidad en segundo año para seguir su vocación por el cine.⁶ Y Roman Viñoly Barreto "estudio Derecho hasta tercer año, cambió entonces por Filosofía, y se doctoró en el Instituto de Estudios Superiores de la Universidad del Uruguay" comenzó su carrera teatral montando Operas y Ballets "además, escribió y publicó trabajos filosóficos" un día a los veintisiete años de edad "renunció a todo y vino a Buenos Aires donde empezó de nuevo" y comenzó en cine como "segundo ayudante".

Un medio cultural como este (hay todavía numerosos ejemplos similares al respecto) de tradición de formación empírica y gran exposición social, ha tenido la tendencia constante a autorrepresentarse en la pantalla, tal vez con un modo de reforzar la propia identidad. Como se verá, la figura del "artista" representado en la pantalla será central durante años en nuestras películas.

⁵ Domingo Di Nubila **Historia del cine argentino** (Septiembre, Buenos Aires: Puntos, 1973), págs. 123, 155 y 182.

Los integrantes del medio del cine, entonces, aportan siempre sus miradas más o menos particulares a la realidad, pero en un marco discursivo que es el que les permite su época. La representación cinematográfica podría verse como una especie de agenda que propone, dentro de ciertos límites, la "discusión" de distintas posiciones u "opiniones", en términos estéticos y retóricos. *El cine* es, para el espectador, a menudo también acceder a saberes novedosos que en piezan a discutirse en su sociedad.

A todas las veces hay en los argumentos posiciones ideológicas explícitas que pretenden transmitirse al espectador, pero la operación retórica que pone en marcha el cine va siempre más allá, impregnando todo el ámbito de producción cultural en sentido amplio. Dice Jesús Martín Barbero, en referencia al cine mexicano: "al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza."¹⁰

La cultura, que más que un conjunto de ideas o imágenes es una potente matriz generadora de sentido, incluye y supera la noción de "ideología". Las imágenes cinematográficas vienen a presentar, mucho más allá de la simple reproducción fotográfica, **figuras y modelos** historicamente significativos, los que bien pudieron haber ayudado a configurar en el público conductas cotidianas aceptables o deseables. "Es en esta estructuración de la vida cotidiana que se arraiga la hegemonía [...] como una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscriptas en el propio cuerpo, en el modo de actuar, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y lo inalcanzable."¹¹

Desde esta perspectiva, las identidades colectivas (lo "popular", lo "nacional") se definen historicamente como una construcción de sentido, en la que se dirimen a nivel simbólico las reglas y modalidades del consumo, la diferenciación social y la distinción simbólica entre las clases. Según Martín Barbero, "consumir es intercambiar significados culturales y sociales."¹²

El cine, junto a otros discursos (y por momentos más que ninguno), ha sido un campo de mediación entre lo micro y lo macrosocial, entre lo cotidiano y lo político institucional. La "nacionalidad" misma no sería más que una construcción del imaginario colectivo: una "comunidad política imaginada".¹³ El desafío para el historiador del cine será entonces detectar e interpretar las mar-

Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (México: Mass Media, 1987).

¹⁰ *Ibid.*, pág. 42.

¹¹ *Ibid.*, pág. 77.

¹² Véase Martín Barbero en *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (Nueva York: New York University, 1985), pág. 220.

cas de esa 'agenda social', de este campo de cuestiones que cada época construye para sus miembros, y sus permanencias y cambios en el tiempo.

La representación de la "vida cotidiana"

Pero entonces ¿el cine representa la vida cotidiana de la gente? ¿Solo la vida cotidiana? ¿Como lo hace? ¿Y que es, después de todo, esta "vida cotidiana"? Desde el sentido común, la vida cotidiana nos parece algo natural y evidente: se trata de nuestra vida compartida en comunidad, la vida "de todos los días". Para los sociólogos del conocimiento, sin embargo, la cotidianidad es una construcción social e histórica, y no tiene por lo tanto nada de "natural".¹⁴

Lo cotidiano es la esfera de 'realidad' en la cual los hombres vivimos, pero en este 'mundo que comparto con otros' debe prevalecer la conciencia de que, entre las múltiples realidades posibles, hay una que se presenta como "la realidad por excelencia". Este proceso comienza para cada uno de nosotros con la construcción intersubjetiva del "aquí y ahora" y requiere que aprendamos las claves de un mundo ordenado, ya "dispuesto de antemano". Ahora bien, los saberes de la vida cotidiana cambian al pulso de la historia: el orden social e institucional construido sobre estas bases resulta continuamente amenazado por la presencia de realidades que, en sus términos, "no tienen sentido" (pero que más adelante sí pueden tenerlo).

Para Agnes Heller¹⁴ la vida cotidiana es la experiencia moderna y compartida en base a la cual los sujetos constituimos el "mundo", primer escalón que el individuo debe sortear para acceder a "la condición humana", trama que la sociedad prepara para garantizar la subsistencia del sujeto, y la comprensión y comunicación del mundo. La esfera de lo cotidiano es el momento pre reflexivo y constitutivo de los sujetos sociales. En ella se opera la adquisición (adquisición que puede ser más o menos conflictiva), de saberes y modelos sobre el mundo. En la esfera de lo cotidiano "aprendemos" las reglas y normas para utilizar el lenguaje, para "manipular objetos" y para relacionarnos con los demás (las "costumbres").

El conocimiento cotidiano nos proporciona los "significados" (en plural) necesarios para vivir en el "mundo", pero no nos dice nada sobre 'el significado' que este pueda tener. Es decir, nos oculta el sentido global, el punto de casura de todo el aparato de competencias que pone en juego. Este "significado" global habrá de construirse en un nivel superior: el de las narrativas.

¹⁴ Ver Peter Berger y Thomas Luckmann: *La construcción social de la realidad* (203-11). Agnes Heller: *Historia y vida cotidiana* (Grijalbo México, 1985).

y mitologías de diversas procedencias, que atraviesan y dan forma a cada sociedad. El 'sentido de la vida', por llamarlo de un modo conocido, va a aparecer entonces en los relatos cinematográficos de modo más o menos explícito u oculto.

De hecho, a medida que las sociedades se vuelven más complejas, las experiencias de la vida cotidiana se alejan de las situaciones 'cara a cara', y se tornan progresivamente anónimas para el individuo, de modo que sólo pueden ser aprehendidas mediante "tipificaciones", que deben ser socialmente comunicables y comprensibles.¹⁵ Proponemos, entonces, buscar en las imágenes del cine argentino estas tipificaciones, estas figuras históricas que se repiten y se cargan de significado social para el espectador, permitiendo la construcción del *sentido común de lo cotidiano*.

Como la vida cotidiana es "pública", exige una interpretación. El 'sujeto' del tiempo vivido es al mismo tiempo su "inventor": él es el protagonista y a la vez el narrador de la pequeña historia de su vida, en tanto que esta vida transcurre. Lo cotidiano es también la vida 'diurna', que en algún modo se opone al mundo incierto de la noche. Y es también la vida común, "ordinaria", que se opone a lo extraordinario que propone "otros mundos posibles". Si lo cotidiano es, como decía Merleau Ponty, la "prosa del mundo",¹⁶ solo lo es en oposición a una posible "poesía del mundo". Esto es, a la posibilidad siempre latente de escapar de lo cotidiano, de que el sujeto se convierta en un personaje de algún tipo de "aventura" extraordinaria. Como veremos enseguida, estos *modelos de representación de lo cotidiano* del cine funcionan precisamente regulando y 'normatizando' los pasajes entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo cotidiano común a todos y lo que no lo es, entre un mundo seguro y comprensible y el oscuro mundo del peligro.

Lo cotidiano posee también su particular concepción del **tiempo** y el **espacio**. El tiempo de lo cotidiano tiende a ser repetitivo y 'circular': los días se suceden iguales a sí mismos, no es el tiempo calendario, no es la 'flecha' que avanza hacia algún futuro. Se trata, por lo contrario, de una temporalidad 'heterogénea', relacionada con lo que se ha llamado el "reloj interior". De hecho, vivimos en una permanente tensión entre lo simplemente 'vivido'

¹⁵ Para Berger y Luckmann, la estructura social es "la suma total de esas tipificaciones y de las pautas recurrentes de interacción estandarizadas por intermedio de ellas" (Berger y Luckmann, op. cit.). También Marchini, en el terreno de la sociología, afirma: "La vida cotidiana como experiencia del individuo está hecha en efecto de representaciones, y es presumible por ello que representaciones sociales según en cierto modo comparables" (Néstor Marchini, *Leer a Durkheim: La teoría de las presentaciones colectivas en Emile Durkheim*, Buenos Aires, Catálogos, 1996, págs. 22 y 23).

¹⁶ Creado por Herman Parret. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Editorial, Buenos Aires, 1995, pág. 124.

en una aparente dispersion del sentido (lo cotidiano heterogéneo) y la temporalidad homogénea y lineal, que surge cuando lo "vivido" se transforma en un "relato de lo vivido". Es decir, cuando lo vivido tiene un sentido, y por lo tanto un comienzo y el desarrollo hacia algún final. Según Hernán Parret, "sería falso pensar que «vivimos» las temporalidades de lo cotidiano sin ninguna distancia y en total opacidad. La idea que quería defender, por el contrario, es que vivimos nuestra vida cotidiana como un RELATO y las temporalidades de lo cotidiano como EL TIEMPO DE UN RELATO"¹⁷.

El cine representa, entonces, cierta "realidad social", pero generalmente no lo hace de un modo directo o explícito. No se trata de un "reflejo" de la vida social, sino más bien de las marcas de una mentalidad común de época. Allen y Gomery reconocen que "por indirecta y oblicuamente que sea, las películas son representaciones sociales". En las películas de ficción a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones, y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales y en nociones generales acerca de como se supone que actúa un policía, un obrero, una adolescente, una madre o un marido.¹⁸

El cine otorga forma audiovisual a estas matrices del imaginario social, y se conforma en potente instrumento de la sociedad para "ponerse en escena", "mostrarse". También esto proponemos buscar en las pantallas "figuras recurrentes" ("tipificaciones"), marcas del territorio simbólico compartido por una comunidad cultural en un momento histórico, que son a la vez "instrucciones" para enlazar la pequeña vida familiar o laboral de cada uno con las normas de vida social aceptadas. El cine nos muestra en "figuras" los rasgos centrales de la mentalidad de su época, y estas figuras pueden detectarse e interpretarse, en su recurrencia o en sus cambios, pueden clasificarse y compararse. Lo "imaginario social" deja entonces de ser un territorio difuso.

El término "figura" tiene aquí una doble significación. Por un lado, la capacidad del cine de "configurar", de dar forma audiovisual a los distintos aspectos del mundo representado. Pero también, en otro sentido, son "figuras" las herramientas retóricas usadas para argumentar acerca de cómo se propone que es (o que debería ser) el mundo.

Los entramados figurativos conforman, a la vez, ciertos particulares **modelos de representación** modelos más o menos estables que pueden también ser identificados y usados para la interpretación de las matrices culturales de cada época. Siguiendo a Allen y Gomery, puede afirmarse que "la cues

¹⁷ Técnicamente hablando, Parret define lo cotidiano como un "objeto semionarrativo temporalizado" (Parret, *Ibid.*, pág. 131).

¹⁸ Robert Allen y Douglas Gomery, *op. cit.*, pág. 205.

tiempo no es como se representa un grupo étnico o demográfico particular en una película concreta, sino si se aprecia un patrón de imágenes cinematográficas en los diferentes filmes: si estas imágenes cambian con el paso del tiempo y como se produce este cambio.¹¹

Un **modelo de representación** es una especie de "mapa del mundo" establece límites y asigna pertenencias, instala coordenadas territoriales y temporales, distribuye roles sociales, y marca las conductas deseables y las condenables. En el conjunto de los límites de un periodo, las imágenes del mundo representado suelen confluir en configuraciones comunes. Claro está que cada director o productor construye sus filmes de modo mas o menos original, y utiliza los generos de manera mas o menos personal. Pero tambien es cierto que todos, en determinado periodo, trabajan sobre matrices comunes. Las divergencias, aqui, pueden ser entendidas como opiniones particulares acerca de un tema común de "discusión social".

Mi propuesta es, en definitiva, la siguiente: si nos tomamos el trabajo de identificar, clasificar y poner en serie estos "mundos imaginarios" del universo de la ficción (*modelos de representación*), podremos tener acceso a un promisorio terreno de estudio de las *mentalidades* de cada época, de los modos profundos en que cada sociedad "imagino el mundo". Gracias a la potencia significativa de sus códigos y materiales (la imagen, la voz, el sonido, la gestualidad, el montaje), el cine es un medio privilegiado en el que 'toman cuerpo' las figuras del *lo cotidiano*. Y a la vez, por la misma razón, las mismas se 'naturalizan' frente al público como tales: como elementos evidentes del mundo social, en camino a adquirir el status incuestionado de *'realidad'*.

Argumentos y argumentaciones

Para el sentido común, existen las cosas 'reales' del mundo, y existen, por otro lado otras que son 'imaginarias'. Lo imaginario vendría a ser lo irreal, lo inventado, lo que solo tiene existencia en las mentes mas o menos creativas o fantasiosas. Pero veníamos, precisamente, poniendo en duda el carácter natural del pensamiento de sentido común, al considerarlo como una construcción

Robert A. Lee y Douglas Gomery op. cit. pag. 26. El concepto "modelo de representación" puede encontrarse en Noel Burch: **El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)** Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. Burch es el autor de la genealogía del *modelo de representación* institucional (MLA) referida a las escuelas de Hollywood. En la misma línea, González Requena propone la distinción entre "modelos clásicos" y "modelos no normados" (Jesús González Requena: **La metáfora del espejo**, Valencia: Mestizaje y Inst. de Cine y Radiotelevisión Inst. for the Study of Ideologies & Literatures, 1986).

social marcada históricamente. En esta línea sería bueno revisar la obra de un pensador como Cornelius Castoriadis, que revivifica la fuerza de lo imaginario como núcleo constituyente de las realidades sociales. El sentido en una sociedad (o el sentido de sus configuraciones imaginarias) es para Castoriadis ante todo una producción histórica, el desplazamiento específico que cada nueva sociedad ha impuesto sobre otras anteriores. Dicho de otro modo, el imaginario crea un mundo desplazándose del ya existente. Lo que está en juego aquí no es que respuestas se da el hombre a sus problemas reales, sino que problemas se crea, que sentido le confiere a su realidad. La genesis de este sentido se encuentra para Castoriadis en el **imaginario social**.

•

*“... cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significativo, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente «cierto orden del mundo».”*²⁰

En el terreno individual, lo imaginario es el fantasma fundamental del sujeto: la primera captación y constitución de un sistema relacional articulado que plantea, separa y une “interior” y “exterior” y a la vez implica un reparto de papeles arquetípicos para cada sujeto. Desde el punto de vista de la sociedad, el **imaginario** aporta el factor unificante que le proporciona un contenido y le construye un sentido en sus “orígenes”, que no es un sentido “real” (referido a lo percibido) y que tampoco es racional, que no es ni verdadero ni falso pero que sí pertenece al orden de la significación. Es nada menos que la **creación imaginaria propia de la historia**.

Ahora bien, lo imaginario se manifiesta mediante un sosten representativo: hocac de imágenes o figuras, en el sentido más amplio del término. En verdad, esto abarca la totalidad de lo natural percibido, así como todo lo nombrado o nombrable en determina la sociedad. Todo objeto es susceptible de funcionar como realidad presente o como imagen, según sea el centro de referencia elegido. Jean-Paul Sartre dice en **Lo imaginario**²¹ que “no hay un mundo de las imágenes y un mundo de los objetos”. La imagen nunca tiene la integridad de concepto, siempre es más ambigua, vaga, esparcida, pero esa misma condición le permite a la imagen trascender el mundo objetivo y real, y proponer un nuevo mundo (“meca”) el mundo del deseo, de las reafirmacio-

²⁰ Cornelius Castoriadis, **La institución imaginaria de la sociedad**, Vol. I- **Marxismo y teoría revolucionaria**, Ed. Tasquep, 1999, Buenos Aires, pag. 258.

²¹ J. P. Sartre, **Lo imaginario**, Ed. Losada, Buenos Aires, 1997, pag. 4.

res y de la afectividad. En la mirada de Sartre, lo imaginario se abre hacia la superación de lo existente: el mundo aparece ahora con alguna nueva característica que faltaba en lo existente.

Volviendo al terreno específico del cine —que es—, que nos ocupa, se puede decir en este sentido también a lo que Morin, quien afirma que “como representación de una representación viva, el cine nos invita a reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario”.¹ Parece más claro ahora que los relatos que atraviesan una sociedad en nuestro caso (los del cine) se nutren siempre de algún modo de esas “claves” de la vida. Pero también es cierto que la realidad social misma se presenta a menudo como un entramado de relatos: personajes principales y secundarios, héroes, villanos y víctimas, modulaciones narrativas del tiempo, y otros recursos ampliamente reconocidos de los textos de ficción, son también las matrices que dan forma al “mundo real”.

Si esto es así, no alcanzará un simple análisis narrativo (o narratológico) a la manera estructuralista, para dar cuenta de todo lo que el cine nos dice o nos muestra. En la pantalla habrá siempre algo más —algo que corresponde a la conformación imaginaria de esa sociedad. El mismo Roland Barthes² ha aceptado las limitaciones del simple análisis estructural, al reconocer que, en los relatos, el sentido se va a encontrar siempre en otro nivel: en la proyección del relato “hacia afuera de sí mismo”, en el entramado con otras manifestaciones discursivas.

Pero volvemos aquí a las preguntas del comienzo: ¿cómo podemos mirar las películas para ver en ellas ese “algo más”? ¿Qué mecanismos de interpretación serán necesarios para detectar esas claves de las mentalidades de época? Hago acá una primera propuesta: de carácter general, miremos los textos filmados —como si fueran— discursos destinados a transmitir eficazmente al espectador ciertos modos de comprender el mundo. Es decir, prestemos atención a la **retórica** del filme —considerando que el mismo, lejos de simplemente “reflejar” la vida social, ha sido más bien una herramienta para “darle forma” para construir el sentido de esa vida. Y que hay siempre en él una (más o menos) vez una argumentación acerca de “cómo son las cosas en el mundo (o cómo *deben* ser)”. Un argumento, en el sentido técnico de la palabra, cercano al *lógos* (o *quón*) es también un argumento retórico, una argumentación acerca de algún aspecto de la vida: una suerte de “tesis” referida a la vida social.

1. Jean Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral, 1972.

2. Roland Barthes, *Análisis estructural de los relatos*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

Tradicionalmente, nuestra cultura se ha acostumbrado a mantener en estos momentos separados el mundo de lo poético (mitos, ficciones, relatos, obras de arte) y el mundo de lo argumentativo (el derecho, la política, en cierto sentido la ciencia), en una distinción que se remonta a los tiempos de Aristóteles. Sin embargo, la propuesta que hago requiere pensar el mundo de lo poético y de lo argumentativo como intimamente relacionados. Paul Ricoeur²⁴ ha sido, tal vez quien más audazmente ha avanzado en este terreno: a reformular drásticamente el concepto de metáfora, tradicionalmente asociado al mundo del arte, extendiéndola a todo el campo del lenguaje. Para Ricoeur, todos los discursos (incluyendo el científico) funcionan basados en procedimientos metafóricos o poéticos.

Inversamente, bien puede pensarse que hay en los discursos artísticos una dimensión argumentativa: además de 'comover', estos buscan de alguna manera 'convencer'. Es más, los relatos, como sostiene Parret, suelen ser los discursos más 'democráticos' al 'argumentar', ya que no es necesario ser un experto para comprenderlos. En los relatos (y aún con más fuerza en el caso del cine) los argumentos se imponen con la fuerza de las emociones (lo que los semiólogos llaman fuerza emotiva o *performatividad*). Para Parret, directamente, *la semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones*.²⁵ La 'emoción', desde este punto de vista, no es ya un fenómeno natural, una sensación indescriptible sino, también ella, una convención, un 'operador' que modifica y modela todos los significados que se proponen. Incluso sería posible, hasta cierto punto, 'cuantificar' esta **fuerza emotiva**²⁶ según los grados de su presencia en las películas. Como se verá enseguida, el cine argentino ha tenido periodos marcados por una fuerza emotiva de considerable intensidad (el llamado 'cine del sentimiento') y otros en que los relatos toman una notable y fría distancia del mundo que representan.

Entre el despliegue de la fuerza de las emociones y la operación de 'poner en figura' (**figuración**) los distintos aspectos del mundo representado se juegan gran parte de las estrategias discursivas de los relatos cinematográficos. El cine, así, por definición, construye 'imágenes de mundo', hace presentes ciertas secuencias mediante elecciones semióticas. Al mostrar el mundo, el cine no puede sino cargar de sentido lo que muestra y aún lo que no muestra. Figuras (narrativas, visuales, retóricas) que se repiten o se contraponen, que reaparecen o asumen nuevas formas, conforman, en su relación, el entramado

²⁴ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Ed. du Seuil, 1975.

²⁵ Ibid., pág. 6.

²⁶ Dice Parret: «Con pasión, se transforma entonces el mundo que la naturaleza misma se encarga de la fuerza de un *incanto*; este tipo de construcción es particularmente importante para el uso de actos de lenguaje llamados EXPHÉNSICOS» (op. cit., pág. 4).

significante y *pasional* propio del "universo cultural" de cada época. A través de ellos, el cine ha establecido categorías estéticas (lo bello, lo ridículo, lo monstruoso...) y a la vez categorías "morales" (lo bueno, lo "criminal", lo ruin, etc.). La "maquina narrativa" del cine se ha constituido en una verdadera "fabrica de oxenquitos", al establecer en escala masiva los valores estéticos que habrían de legitimarse a la vez como "valores morales". La **figuración** (es decir la operación por la cual las pasiones accidentales se vincula estrechamente con este proceso

Incluso, el espectador mismo no es, en cierto sentido, mas que una *figura* invisible sugerida por el film. No me refiero a los espectadores reales, seres de carne y hueso que se sentaron a su turno en las butacas a participar de la ceremonia del cine, sino a esa marca en el discurso que los expertos han llamado "espectador implícito" o "espectador modelo". La inscripción del *espectador modelo* en los filmes, en todo caso, nos habla de una complicitad buscada, de un juego de sentido que se abre al espectador real, y que a la vez le otorga a este un lugar (solo un lugar) desde el que el film debería poder ser disfrutado, entendido o interpretado. Se trata, en definitiva, de una operación estética más y, por lo tanto, también de una operación retórica.

Los datos del mundo adquieren nombre y forma y, al generalizarse en la tipificación, se convierten en "ideas" sobre el mundo. Se configura, de este modo, un verdadero "**mapa de lo cotidiano**", con sus límites, sus "rutas de vida" recomendables o no recomendables, y sus asignaciones de roles y de valores. Lo "real" surge así como el resultado de una operación semántica. Y el cine, desde una perspectiva histórica, como un terreno privilegiado para dicha operación.

Ver, en este mismo libro, **El film y su espectador** (Luis M. Cassella, 1988) Cassella propone a la vez una "teoría del espectador" y la "figura" y "marca" en la configuración de espectador modelo. El término "Lector-Modelo" que él no describe al mismo tiempo, y figura de "Lector-Modelo" que quiere crear, aparece en: **De los espejos y otros ensayos** (Lancini, Buenos Aires, 1988, pág. 116).

Los años 30

El mundo en los años 30

En el año 1933 se estrena el primer largometraje sonoro argentino, **Tango!** dirigido por Molina Booth. Pero no será este el único acontecimiento importante del año, ya que también el país se conmueve con dos muertes: la del ex presidente Hipólito Yrigoyen (despedido por medio millón de personas) y la del caudillo conservador Juan Ruggiero (marido derecha del intendente de Avenida Alberdi Barceño), asesinado en el marco de una actividad política signada por la violencia y el fraude.

En el mismo año la Argentina firma con el Reino Unido el Tratado Roca-Runciman, que contempla facilidades para la exportación de carnes argentinas a cambio de importantes concesiones a la actividad británica en nuestro país.

En los Estados Unidos el flamante gobierno de Roosevelt implementa el "New Deal" (nuevo trato económico) dando los primeros pasos para salir de la depresión iniciada en 1929 con sus secuelas de desocupación y caída del poder adquisitivo. Celebrando la buena nueva, los estadounidenses pueden volver a tomar alcohol legalmente, ya que se deroga la "Ley Seca" inmortalizada por el cine de gangsters.

En Alemania un plebiscito lleva al poder a Adolfo Hitler del Partido Nacional Socialista. Poco tiempo después todos los partidos políticos (a excepción del nazí) son proscritos, comenzando la peor década de la historia: paradójicamente gestada por el voto popular.

En 1934, una multitud asiste al Congreso Eucarístico Internacional reunido en Buenos Aires con la presencia de cardenal Pacelli futuro papa. El acontecimiento es reflejado por un documental de la empresa de Federico Valles rodado durante 1935, y revela el estrecho contacto entre el gobierno de Cullen y la Iglesia Católica que empieza a extender su influencia en la sociedad de esos tiempos.

En el mismo año se crea la Escuela de Guerra Naval y comienza a operar el Astillero Astarsa. Los porteños empiezan a utilizar un tramo de subterráneo que une la Constitución y Retiro, a tiempo que se entusiasman con la llegada del dirigible alemán Graf Zeppelin. Sofía Bozán estrena el tango "Cambalache" en un espectáculo de revistas, mientras la cantante de jazz Blackie de Calá en la radio.

En América latina Lázaro Cárdenas asume la presidencia en México, mientras en Nicaragua es asesinado el general nacionalista Augusto César Sandino.

En Europa Hitler va expandiendo su influencia: es nombrado canciller prusiano ante la muerte de mariscal Hindenburg, e invita a los dirigentes de la SA (sus radicalizados partidarios) en lo que se conoció como "la noche de los cuchillos largos" y se entrevista con Mussolini.

En la exposición de radio que se inaugura en septiembre en Berlín la novedad más resonante resulta ser un nuevo artefacto: la televisión. Ese mismo año Luigi Prandino obtiene el premio Nobel de Literatura.

1935 será para los argentinos un año trágico después de la muerte de Carlos Gardel. Pero también en ese año se crea el Banco Central de la República Argentina y se inaugura el hipódromo de San Isidro al tiempo que se cierran los prostíbulos como consecuencia de la aprobación de la Ley de Profilaxis Social.

En las elecciones a gobernador triunfa el conservador Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires y el radical Amadeo Sabatini en Córdoba. En pleno Senado de la Nación durante un debate parlamentario sobre las carnes es asesinado el senador Enzo Bordabehere que interpone su cuerpo ante un disparo dirigido a su compañero de bancada Lisandro de la Torre. Este episodio será relatado por varias películas argentinas, décadas después.

Mientras la Italia fascista conquista Abisinia, Etiopía dando su primer paso hacia sus sueños imperiales, en Alemania las leyes de Nuremberg rescinden los derechos civiles de 600 000 judíos que pierden así su ciudadanía alemana y a quienes se confiscan buena parte de sus bienes.

En **1936** vuelve a triunfar el conservadurismo en las elecciones a diputados de la provincia de Buenos Aires (una vez más gracias al fraude). Ese mismo año se constituye la Confederación General del Trabajo y en la Capital se culmina la red de subterráneos del ferrocarril y se inaugura el Obelisco y el Mercado de Abasto.

En Nicaragua Anastasio Somoza inicia la dinastía familiar que habrá de gobernar ese país a sangre y fuego durante décadas.

En los Juegos Olímpicos de Berlín registrados en un documental por Leni Riefenstahl triunfa el atleta estadounidense de raza negra Jesse Owens, lo que enfurece a Hitler y pone en duda su teoría sobre la superioridad de la "raza aria".

En España triunfa electoralmente un Frente Popular, pero los nacionalistas encabezados por Francisco Franco se sublevan y comienza así una guerra civil que durará tres años y que cambiará el mapa político del mundo preanunciando la Segunda Guerra Mundial.

Una consecuencia indirecta del comienzo de las hostilidades es el exilio de muchos artistas españoles que elegiran a México y la Argentina como sus nuevos lugares de residencia.

En **1937** triunfa en las elecciones presidenciales la fórmula de la Concordancia conformada por Roberto M. Ortiz y Ramón J. Castillo por sobre los radicales Marcelo T. de Alvear y Enrique Mosca, que denuncian fraude.

Ese mismo año se inaugura el Colegio Militar de El Palomar y se habilita el primer tramo de la Avenida 9 de Julio entre Tucumán y Bartolomé Mitre.

En **1938** como culminación de una notable expansión del espectáculo popular del tango se inaugura el estadio "Monumental" de River Plate. Y la Iglesia Católica (que también sigue expandiéndose) organiza los hoy scouts, orientados por el cura ultraderechista Julio Meinvielle.

Pero habrá de ser el año **1939** el que vendría a cambiar dramáticamente el mapa mundial.

El 3 de septiembre después de la invasión nazi de Checoslovaquia y Polonia, el Reino Unido y Fran-

cia declaran la guerra a la agresora Alemania, comenzando la Segunda Guerra Mundial que dejara un saldo de cerca de sesenta y cinco millones de muertos (cincuenta millones de ellos civiles).

En tanto, el pacto de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética deriva en que la URSS ocupe las terceras partes de Polonia e invada Finlandia.

El gobierno argentino, encabezado por el conservador Ortiz, se declara neutral frente a la Guerra Mundial, en tanto que el suicidio de Lisandro de la Torre conmueve al país.

Ese mismo año, inmigrantes españoles fundan importantes editoriales en Buenos Aires: Sudamericana, Losada, Emece.

En verdad, toda la década ha sido prodiga en publicaciones de todo tipo en nuestro país: el diario pronazi *Crisol* (1935); las revistas *La Mascarita*, órgano de la Asociación Argentina de Actores, (1935); *Radio-landia*, *Sintonía*, *Leopardo*, *Vosotras* y *Chabela* (temáticas) y *La Ley* (jurídica). Además de varias publicaciones sobre cine, como *Sideral* o *Astrolandia*.



Los años 30

La vida es un tango, Manuel Romero 1939

Los primeros modelos en debate

La adquisición del lenguaje cinematográfico

Los orígenes del cine sonoro argentino se funden estrechamente con el mundo del teatro y la música popular. Por ese motivo, no resulta extraño que las películas en escena y los estilos de actuación hayan tenido al principio fuertes rasgos 'teatralistas'. En las primeras películas sonoras (*Tango!, Radio bar, Por buen camino* y otras) los actores hablan, se mueven y gestican como si estuvieran en un escenario teatral.²⁸ La cámara se limitaba a captar esos gestos y actitudes (que hoy nos parecen desmedidos o exagerados) muchas veces en planos generales fijos, de modo que los actores pudieran moverse sin riesgo de salir de cuadro. Algunos críticos²⁹ describen estas debilidades narrativas del primer cine sonoro en términos de 'atraso' estético probablemente en relación con las cinematografías de los países centrales que ya podían verse aquí.

En 1931 hay ya una primera experiencia de película sonora: una serie de cortometrajes de Carlos Gardel dirigidos por Edgardo Morera, en los que Gardel canta siempre en un mismo escenario, mirando a cámara y sacando a final de cada tema como si estuviera en un teatro. Mas allá de estos sencillos registros de documentación, hay algunos temas que son presentados por una breve conversación con los autores, y solo uno (*Viejo Smoking*) es precedido de una pequeña escena teatral que lo introduce y le da un marco.

Hay en las escenas algunos cortes, que probablemente se deban a repeticiones por errores o defectos, y sin embargo los encuadres son bastante 'improvisos' (por ejemplo, no hay micrófonos en cuadro) y el sincronismo entre la voz y la imagen en los temas cantados está técnicamente logrado. En suma, no hay facilidades técnicas pero tampoco una verdadera intención narrativa: no se pretende que el espectador o viete que está viendo a Gardel en actuación, sino que

²⁸ Es probable, en ese sentido, ver en *El Inverna* (América, 1933) el primer ejemplo de un 'teatro de los actores' presentados en colaboración con los productores de películas comerciales profesionales.

²⁹ Ver Domingo Di Nubila, *Historia del cine argentino*.

le centrino. Se trata solo de llevar a imágenes fílmicas aquello que el espectador ya conocía del teatro, la radio o el disco. Hay aquí el germen de un modelo narrativo que habrá de ser muy frecuente en las décadas posteriores, en el que se intercalan secuencias narrativas con canciones interpretadas por artistas ya conocidos por el público, frecuentes intervenciones musicales que estarán más o menos justificadas narrativamente. La figura misma de artista como personaje protagonista será, como veremos, luego central en ese modelo.

En la película **Tango!** (Moglia Barth, 1933), primer largometraje sonoro argentino, hay un "pasado adelante": se nota una interacción narrativa, pero todavía fuertemente atada a los orígenes del espectáculo musical. La película está estructurada según una lógica tetralógica, en capítulos llamados "Arrabal", "Cafetín", "Barrio", "La noche", pero la cosecha está dada todavía por los números musicales y la reafirmación de la cultura tanguera que los acompaña. Hay, en segundo plano, una línea narrativa *debil* de carácter *melodramático*.

Esta notable debilidad o "ingenuidad" en el tratamiento cinematográfico de las situaciones, junto a un eclecticismo sorprendente en la apropiación de géneros y recursos, serán habituales en muchas de las películas que siguieron a comienzos de la década. Habrá, frecuentemente, escenas musicales no justificadas, imágenes "poéticas" insertadas fuera de tono, personajes que desaparecen de la línea narrativa, finales enredados que luego deben ser "explicitados" por un personaje, comedias dramáticas que inesperadamente se transforman en un "policial", y cosas por el estilo. Más que de falta de madurez artística, en estos casos me parece preferible hablar de una notable "**libertad creativa**" con respecto a los estándares industriales. Mi hipótesis es, en este punto, que los primeros directores del sonoro argentino hicieron uso de la impunidad "del que no sabe" para apropiarse libremente de los recursos del nuevo medio. Contrariamente, en las décadas del 40 y el 50 los realizadores se sometieron a los cánones de la industria, dando lugar a un *modelo de representación* homogéneo y fuertemente estructurado.

Pero lo cierto es que este cine en formación recupera los recursos que provienen del teatro y aprende poco a poco aquellos estrictamente cinematográficos. Hacia fines de la década del 30 ya algunos personajes pueden reconocerse solo por la ropa que usan: un cantor vestido de gaucho que interpreta una ranchera criolla (**La vida es un tango**, 1939), un patrón con traje sombrero blanco y chalna (**Prisioneros de la tierra**, 1939), o los porteros "pitucos" vestidos de etiqueta en plena ruta y al mediodía (**La rubia del camino**, 1938). Sin embargo, falta aún bastante para que el vestuario sea utilizado como herramienta expresiva sistemática.

Los recursos que primero y con más fuerza ha incorporado nuestro cine son solo los que ofrece la lengua a través de sus distintos registros: giros y

acepciones. Después de las primeras películas, en las que los personajes hablan todavía con un tono "neutro", se incorpora tempranamente el uso de *habla popular* en los diálogos (dichos, refranes, modismos) opuesto a *habla culta*, oposición de la que surgen distintas variantes de significación. En las películas de tango el *habla popular* es el *lunfardo*, como en **Así es el tango** (1937) donde las frases hechas y las expresiones populares se oponen al léxico medido y casi académico del compositor. Junán. A menudo, el *habla cotidiana* asociada a la sinceridad de la vida, se contrapone al lenguaje "científico" que es más bien una forma de "enmascarar los sentimientos". En **Noches de Buenos Aires** hay una broma en re-personales secundarios que remite a este tema, que será un tipo estable en las décadas siguientes: "Yo he visto en la Facultad de Medicina", dice un personaje y luego agrega únicamente "adentro de un frasco". El mundo de la vida cotidiana, mundo del sentimiento, se construye así por oposición a las figuras de lo "intelectual" o racional.

La incorporación del *habla rural* será siempre más problemática. En **El linchera** (1933) los personajes del campo (muchos de ellos representados por actores no profesionales de la zona), hablan sin embargo en un registro más cercano a la poesía gauchesca que al realismo documental. En la más "moderna" **Prisioneros de la tierra** (1939), hay expresiones o entonaciones de tipo *rural* sólo en los personajes secundarios ("chamigo") pero no en los protagonistas. El "pueblo humilde del litoral" (que incluso canta en guaraní) es aquí sólo un telón de fondo para la historia de los protagonistas. En rigor, la dificultad de nuestro cine para construir un verosímil del hombre rural será constante, y su representación se acercará casi siempre al folclorismo romántico.

También pueden reconocerse por su modo de hablar, bastante tempranamente, los extranjeros: en este periodo todavía personajes secundarios. Los más frecuentes son ahora los italianos, que tienen a su cargo bares y cabarets en relación con la vida de los artistas (**La modelo y la estrella**, **Así es el tango**, **La vida de Carlos Gardel**). En ocasiones la figura del italiano recibe una mirada crítica, como el calabres de **La Vuelta de Rocha** que despolitica contra los artistas, pero los explota. Otras veces se trata de una mirada tan sólo cómica, como con los italianos de campo de **Fuera de la ley**. Este modo de representar a los extranjeros proviene en primera mano del teatro, específicamente del sainete criollo.

Detectados por su acento, son también comunes los franceses, en el marco de los viajes a París de los personajes del tango (**La vida de Carlos Gardel**, **Tres anclados en París**). La figura que más se perfila es la de la francesa desenfadada, a revida y seductora, capaz de bailar tango. Hay también a un alemán (**Así es el tango**) o español (**Besos brujos**, con Luis

a un judío comerciante (**Hermanos**), verdadero arquetipo que se repetirá luego a menudo.

Esta también la figura del extranjero de acento indefinido (que puede interpretarse como de origen noreuropeo) no ligado al mundo del trabajo sino al de cierto "saber" científico, como el meteco de **Prisioneros de la tierra**. Aparecen al mismo tiempo las primeras bromas sobre las lenguas extranjeras, vinculadas a la oposición que hemos mencionado entre lo popular y lo culto.

Añadido de esta batería de recursos de origen teatral comienzan a aparecer ya desde las primeras rudimentarias películas sonoras, audaces recursos expresivos más genuinamente cinematográficos. En ese sentido, los intertítulos (verdadero resabio del período mudo) de **Tango!** marcan un antecedente a las extensas voces *en off* que serán tan usuales en las décadas siguientes. Algunos de estos textos tienen una mirada poética (*Arrabal: calles que se cruzan en un corte aprendido*), pero otros revelan una clara intención argumentativa inaugurando figuras que habrían de consolidarse años después:

el cafetín que es unas veces el primer paso y otras el último en el camino de una mala vida... "Hanna: mi corazón te florecen los recuerdos. Tierra del aver Jonae nada cambia... "La noche: retreros luminosos de Nueva York: cabarets escapados de una noche de París".

En la transición hacia la adquisición de un lenguaje propio es común encontrarse con algún tipo de hibridación estilística que mezcla conocidos recursos teatrales con ciertas audacias o innovaciones "cinematográficas". En películas cuya puesta en escena y actuaciones son absolutamente teatrales, aparecen de pronto ciertos juegos de lenguaje audiovisual, las más de las veces de carácter meramente ornamental, usados con asombrosa libertad. En **Puente Alsina** (1935), se intercalan escenas en interiores de puesta teatral con otras escenas documentales registradas durante la construcción real del puente, resueltas con abundancia de planos detalle y criterio cinematográfico de montaje. La secuencia de la huelga, luego, adquiere en los encuadres y el montaje un tono épico al igual que el *Essenslein*, aunque de intención argumentativa inversa, ya que en este caso la lucha obrera es vista como impropio.

En fecha relativamente temprana hacen su aparición recursos tales como el *fuera de campo* (**Así es el tango**, 1937), o el uso metodramático de los primeros planos (**Puerta cerrada**, 1938). Pero es en el género policial donde el cine argentino más rápidamente se apropia de ciertos recursos cinematográficos. **Fuera de la ley** (Romero, 1937) puede considerarse ya, al menos en forma, un verdadero *film negro*, con su fotografía marcada por la influen-

cia expresionista: encuadres diagonales y movimientos de cámara, para situar en un mundo desestabilizado, aunque en el final, como ocurrirá de aquí en más, el orden de las cosas se habrá de restituir.

Son especialmente abundantes —ya desde esta época— las secuencias de montaje que funcionan como resumen de determinados acontecimientos, verdaderos indicadores de los temas significantes que se pretenden resolver. En la mencionada ***Fuera de la ley*** una secuencia de montaje sintetiza el recorrido de la huida y persecución del delincuente hasta la celda, todo ello extraordinariamente sobrecuadrado con los rostros sufridos de los padres. A la vez, estas secuencias dan forma a fragmentos argumentales (y argumentativos) de significación clara y concisa, que podrían incluso ser traducidos a palabras. En la testimonial ***Prisioneros de la tierra*** (Sollici, 1939) una secuencia resume el trabajo de los peones rurales (cortan hojas de tabaco, llenan los largos, los pesan, llevan troncos), y otra a la navegación del barco (las paletas en el agua, el barco por el río, etc.). El recurso es también usual en la comedia, como esa especie de "clip" musical de ***Melodías porteñas*** (1937) que resume extensamente la fiesta de los artistas de la radio.

Pronto, también, se inaugura una verdadera tipología de secuencias resumen, cuya efectividad comunicativa se hará inapelable a partir de los 40: el ***Buenos Aires nocturno*** a partir de la figura de las ***luces del centro*** (fachadas de los teatros y letreros luminosos); o también la ***consagración de los artistas*** (ensayos, estreno, funciones con éxito en el público). En general, como se ve, las secuencias resumen trabajan sobre los tópicos de "sentido común", resumiendo aquellas situaciones que se suponen conocidas y aceptadas por la opinión pública, y a la vez reforzando su sentido. En sus elipsis pueden rastrearse los implícitos sobre los que descansan los distintos relatos y argumentaciones. Así sucede con la representación de la guerra en ***La vida es un tango*** (secuencia con periódicos, imágenes de archivo de soldados en combate, el armisticio en París, y un *Vita Francia*, evan los años 15).

Otro ejemplo es ***Alas de mi patria*** (Borcosque, 1938) que exalta la gesta de los aviadores militares argentinos, y presenta en varias secuencias resumen (una de ellas dura más de cuatro minutos) distintas proezas acrobáticas, entrelazando las hazañas históricas de Jorge Newbery con la vida de los personajes de ficción. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavala, 1939) se recrean en secuencias resumen algunos de estos tópicos fundantes de los cinequintas de la época, mediante la representación de la consagración internacional de Gardel: el estudio de grabación con Gardel cantando, un disco girando en un fonógrafo, que a su vez es escuchado por la multitud que lo está esperando, planos generales de New York, Gardel que canta *Volver en la baranda del barco*. En el final de la película se permite omitir los detalles de accidente en que

Gardel pierde la vida, apoyándose en los conocimientos que se suponía que el espectador ya tenía sobre la caestión.

Estas **secuencias resumen** constituyeron de algún modo pequeños espacios de libertad creativa, pequeños "clips" de encuadres y montaje cuidados, en películas que en su conjunto no están tan elaboradas. Dentro de estas secuencias, los realizadores se permitieron experimentar libremente sin comprometerse con la línea argumental en su conjunto.

Mas allá de estos intentos, más o menos logrados, de incorporar recursos estéticos a nuestra cinematografía, lo cierto es que se impone una modalidad de estructura narrativa que podríamos llamar de la "**revista**" que alterna en la pantalla números musicales con situaciones dramáticas más o menos desartolladas o justificadas,³ siguiendo el formato radiofónico. Se despliega así una temporalidad que rompe a cada paso la línea homogénea del relato e instala pausas en las que la acción se detiene para que todos (personajes y espectadores) disfruten de la canción. A cada paso, entonces, se suspende el tiempo lineal del relato y sus acontecimientos, para que aflore el **tiempo del espectáculo**.

De esta estructura se deriva la figura de la **canción como anclaje** que hace descansar en la letra de las canciones la función de comentar las acciones, asegurar o clausurar para ellas un sentido, o directamente hacer avanzar la acción, en el sentido de lo que D. Núñez llamó la "opera tanguera". Ya en **Tango!** la letra del tango que interpreta Tita (Tita Merello) explica la situación sentimental y dramática del personaje (*deje al novio que me amaba por un guapo retobado que me trajo al cabaret*), situación que nunca se resalta luego en términos audiovisuales. La figura se repite en muchas películas, sobre todo en las de tema "tanguero". Por ejemplo, en **La vida es un tango**, cuando Raúl (Hugo del Carril) se emborracha por amor y canta "esta noche me emborracho". O en la misma película, cuando la machacha vuelve después de diez años y escucha a Raúl cantar por la radio (*con el alma la quería y un negro día la abandone*), gracias a lo cual se produce el reencuentro entre los personajes.

En ese sentido, la propuesta "moderna" de **Prisioneros de la tierra** (Soffici, 1939) resulta una verdadera excepción al recurrir al recurso de la canción como anclaje y desplegar en varias escenas una banda de soneto incidental de tono épico, que se acerca más a lo que sería luego la modalidad melodramática de la ópera en film. En las décadas siguientes, ambos recursos se aferrarán y combinarán en el modelo dominante de representación tradicio-

3. Véase la adaptación de **Melodías porteñas** (Miguel Ángel, 1947) —aunque presentada en la versión de Argentina— en **Melodías porteñas**, una exposición organizada por el cineasta



La vida es un tango, Manue Romero, 1939

El mundo del espectáculo irrumpe una y otra vez en los relatos, para dar lugar a la presentación de números musicales y artísticos. Así, tamb en el público aparece representado en la pantalla.

nal, pero la comedia como anclaje mantendrá una fuerza especial para poner en la superficie del relato los sentimientos y sus tramas.

El "Modelo Romero": la vida como fiesta

De a priori, sobre todo, de Manuel Romero, la década del '30 se nie de las obligaciones familiares y comenta jocosamente las contradicciones y excesos sentimentales. Este **modelo festivo** (que bien podría también ser llamado *cabaret* o incluso, directamente *modelo Romero*), de, que forman parte también varias películas de otros directores (*La Vuelta de Rocha*, *Noches de Buenos Aires*, *La vida es un tango*, *Melodías porteñas*, *Radio bar*, entre otros), instala una zona frívola, pasatista y permisiva, generalmente ligada a la comedia y al mundo de la noche. En este mundo los personajes se ligan sentimentalmente en relaciones ocasionales, y las infidelidades no reciben una mirada reprobatoria por parte del relato. Abundan los **triángulos amorosos**, las seducciones mutuas y los arreglos por conveniencia, pero hay que decir también que todas estas peripecias son jugadas preferentemente por las parejas secundarias. Cuando estos rasgos liberales rozan a los protagonistas, los mismos adquieren más bien sesgos *melodramáticos*.

Con este modelo, el cine de la década del '30 inventa el "centro porteno", territorio de los artistas y la vida nocturna, que por medio de una sinecdoque será representado de aquí en más con la figura de las **luces del centro**, a las que añadía ya un letrero de la pionera **Tango!** *letreros luminosos de Nueva York, cabaretes escapados de una noche de París*.

En las pantallas, este mundo se construye, como sucedera luego con otros modelos, mediante un juego significativo entre lo particular y lo universal, en un doble movimiento en el que las "cosas del mundo" pueden ser datos adivinables (**denotata**, en términos semióticos) — categorías generales (**designata**). El marco de los artistas y la noche portena abunda en datos particularizados, reales y conocidos por el espectador: el Teatro Maipo, la Radio El Mundo, la cartelera de teatro que anuncia la presentación de Florencio Parravicini (**Hermanos**) en Teatro Truonon (**Noches de Buenos Aires**), los teatros Roma, Scala, Apolo, donde se anuncia la presentación de Gabriel Magallon con Eliso Qaroga (**La vida es un tango**), los tangos Mateo, Leda y que me quieras y el afiche que anuncia Hoy debut Carlos Gardel el zorzal criollo (**La vida de Carlos Gardel**), entre tantos otros.

El mecanismo, con sus referencias históricas del mundo de espectáculo, implica una relación opaca de complicidad comunicativa con el espectador, y tiene a la vez la intención de facilitar la presentación al público de nuevos artis-



Idolos de la radio (Broadcasting), Morera, 1934

Los estudios radiofónicos fueron escenario de varias películas en los orígenes del sonoro, en las que se despliega el particular mundo de los "artistas", muchos de ellos ya conocidos por el público.

tas y canciones en la pantalla. En este sentido, el cine se presenta como un género subsidiario de difusión de ídolos de la radio y la canción, que permite extender su influencia por medio de la imagen. La radio, de hecho, es originalmente el lugar de la consagración en los argumentos de las películas: triunfar es casi siempre llegar a cantar en la radio.

En los títulos de presentación de **Radio bar** cada intérprete es presentado con su imagen en primer plano, con su nombre real y el del personaje sobreenfrentado. Así se asigna al cine una función cultural precisa: extender y afianzar una idea de "lo nacional" a partir de la música, sobre la base del conocimiento previo que posee el espectador sobre la materia. Esto es muy notorio en películas como **Ídolos de la radio**, **Radio bar** y **Así es el tango**. El interés de los espectadores por "ver" y reconocer a artistas ya difundidos por otros medios debió haber sido una fuerte garantía de comercialización de las películas, lo que inevitablemente dio lugar a tratamientos narrativos y dramáticos de escasa complejidad y desarrollo, como sucedió a comienzos de los 30.

Ya en la precursora **Tangol**, el mundo de los **artistas** se presenta plagado de mecanismos de **autorreferencialidad**: las orquestas y cantantes que se presentan en la ficción son llamados por sus verdaderos nombres (Tita Merello es aquí simplemente Tita). En **La vida de Carlos Gardel** (1939) se mencionan e interpretan los tangos *Malevaje* y *El día que me quieras*, y se muestra un afiche que dice "hoy debut Carlos Gardel, el zorzal criollo". Sin embargo, el camino a la consagración de Gardel después de sus primeros éxitos, tal vez por obvio y demasiado conocido, es omitido de la línea argumental.

Otras veces, las referencias musicales se despliegan en extraños "ruidos" autorreferenciales, solo posibles en el marco de esta narratividad débil. Como ejemplo, hay en **Melodías porteñas** (Moglia Barth, 1937) un locutor que presenta a "la famosa típica D'Arienzo en el tango *Melodías porteñas*". Esta pieza, la está interpretada por Enrique Santos Discépolo, quien además es responsable de la música original del film. Una vuelta de tuerca temprana sobre este recurso puede verse en **Ayúdame a vivir**, cuando el personaje interpretado por Libertad Lamarque escucha un disco y pregunta quién canta "Libertad Lamarque": le responden, ante lo cual ella contesta "Yo canto mejor", y comienza a cantar.

A partir de este modelo, y por varias décadas, la figura del artista despliega en la pantalla la representación de los mecanismos de producción de sentido del propio film. El periplo del artista y sus conflictos se transforman en una metáfora sobre el hecho artístico, incluyendo las posibilidades y dificultades (técnicas y de producción) que presenta la producción estética. Hay entonces una **representación dentro de la representación** en la que el cine elabora un discurso sobre la producción estética, y de este modo dirige su aten-

ción sobre sí mismo, aunque las atenciones específicas al mundo del cine serán todavía esporádicas. El mundo del cine, cuando aparece mencionarlo, es todavía un mundo de "fantasía" opuesto a la "realidad" de los personajes — como en algunos comentarios de **Melodías porteñas** ("...ah, ¿usted también...") o los que vieron *Nace una estrella?*, o **La rubia del camino** ("...bata, bah, tonterías... películas, hija mía...").

La historia que se cuenta insistentemente, desde el *Modelo Romero* y por varias décadas, es la de la consagración del **tango** como metáfora de la identidad nacional. En este contexto, abundan las "potémicas estéticas" — tanto de los argumentos, los diálogos que reflexionan sobre las formas artísticas y los conflictos del artista con las distintas variantes que asume la figura del productor y también con su público. Ya en los cortos de Morera, es Carlos Gardel la persona quien, mirando a cámara, enuncia la intención de esta primera experiencia sonora ("defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino") y deja así un mandato que será ampliamente seguido. Pero si en las **Canciones de Gardel** la mirada de la cámara venía a ponerse en el lugar del espectador, ya en **Radio bar** el público es un público representado, verdadero juez de la calidad de los artistas en la radio. A partir de aquí, el público representado en la pantalla debe ser conquistado y muchas veces "domesticado" por el artista.

El tango permite, por esos años, expresar las diferencias de clase y entablar un diálogo con el lugar simbólico de la cultura. La conquista de París por el tango es la imposición de una forma nacional propia en el lugar de referencia de lo cultural. Este triángulo se suele dar en un marco de diálogo y síntesis con otras matrices culturales incorporando el tema de la inmigración (fundamentalmente española e italiana) y también ciertas expresiones folklóricas o interior o latinoamericanas, con las cuales el tango no disputa, sino que las toma como marco de referencia — de comparación o de apogeo. A menudo, incluso, se presentan verdaderas apologías del tango, de modo explícito y directo, como en el final de **Así es el tango**, de Eduardo Morera.

En los relatos, el tango se abre paso desde el arrabal y por sobre el prejuicio de los pitucos, y suele oponerse a formas culturales "clásicas" ya institucionalizadas, en general europeas. En **Radio bar** — y según de presentación de las nuevas estrellas en la radio — comienza con una fox — sigue con una milonga criolla, luego una ópera (alada que provoca risas y traestor en el público) — una rumba — y finalmente un tango "verdadero" — un tango "lucido". Si es necesario, se usará cierta prepotencia para imponer el tango a un público "salvaje". En **La Vuelta de Rocha** (Dora Mercaderes Simari) — cuenta sin ser escuchada por un público "inculto" — con puesto al parecer por muchos de distintas nacionalidades. Interviene entonces un Londonero (Lito Lusardo) que qu-

ta "¡¡Escuchen, desgraciados!!" —la señorita va a cantar un tango, ¿me entiende?" —zamarreando a un alemán borracho que no para de reírse. Recién entonces ella puede cantar, y es aplaudida por el público.

Este modo de representar a los artistas se extiende rápidamente a otros géneros y modalidades narrativas. Por ejemplo, en **La fuga** (1937) la canción es utilizada como herramienta narrativa en el marco de un relato policial bastante prolijo: una famosa cantante de tangos (Tita Mereilo) es la amante de un delincuente (Santiago Arrieta) y también del inspector de Policía que sigue sus pasos (Francisco Petrone). La artista, aquí, canta en la radio y en la letra de sus canciones incluye datos "en clave" que le permiten al delincuente orientarse en su huida.

Sin embargo, esta ambigüedad moral del mundo de los artistas no está todavía en el *Modelo Romero*, aunque bien puede pensarse todo este asunto como un verdadero "debate moral" de época. En este contexto, las películas de Manuel Romero y varias otras similares, se ubican claramente del lado de la "defensa de los artistas". Hay, sí, personajes inmorales en el ámbito artístico, pero se trata de parásitos, de artistas poco talentosos, de productores inescrupulosos o parientes que quieren sacar provecho. A ellos se opone el artista puro, que no está dispuesto a negociar sus principios, como Carlos, en **Puerto Nuevo**, que cuando se entera de que su contrato en el teatro ha sido financiado por la muchacha que está enamorada de él, renuncia para no ser confundido con un vividor. También es un artista puro el compositor Julián Cepeda (Fernando Ochoa), en **Así es el tango**, que se deja explotar por otro músico sólo porque está enamorado de la novia de este "artista-vividor". En **Radio bar** (1936) los barmans y camareras de un bar logran convertirse en ídolos de la radio mediante diversos juegos de seducción que parecerían poco licitos, pero que se justifican, dentro de un tono de comedia ligera, en pos de la fama o la realización personal. Los artistas, no obstante sus intrigas, actúan con espíritu de cuerpo y arriesgan las propias posiciones personales para obtener la reincorporación de Marga, la artista de mayor talento y compromiso vocacional. Por su parte, **La vida es un tango** (1939) se hace cargo del prejuicio, pero lo sitúa a cierta distancia en el pasado: cuando ser artista era sinónimo de "ser loco", una actividad no reconocida socialmente, contrapuesta a los estudios y al ámbito universitario. Cada una a su manera, estas y otras películas similares reivindican la figura del artista, y la coronan finalmente con la merecida consagración ante el público.

Son pocas aquí las miradas discordantes, como puede ser la crítica **Melodías porteñas**, heredera del grotesco teatral, protagonizada por Enrique Santos Discépolo. En ella (que no obstante mantiene la estructura de revista con

todos sus números musicales) el director de la radio lleva a cabo una serie de grotescas maquinaciones criminales, justificadas por los "deseos del público". *al público hay que darle misterio, crimen, amor, muerte*

En defensa de la moral y la Patria

Muy lejos de la mirada liberal y festiva del 'Modo Romero', aparecen ya desde comienzos del sonoro ciertas argumentaciones moralistas explícitas que tal vez por su extrema ingenuidad no llegaran a conformar un modelo estable, y que recién reapareceran en nuestro cine entrados los años 70.

Cadetes del San Martín (Soffici, 1937), **Alas de mi patria** (Borcosque, 1938) y **La muchachada de a bordo** (Romero, 1936) son tempranos ejemplos de alegatos a favor de la vida militar (el Ejército, la Fuerza Aérea y la Armada respectivamente). Abundan en ellas situaciones cotidianas de entrenamiento militar: maniobras y otras actividades castrenses. Un vuelo pionero a Montevideo significa "un gran triunfo para la patria" y una actividad "de hombres" (**Alas de mi patria**), y la vibrante "marcha de la Armada" presenta una historia de amor en la que, finalmente, *el honor y la amistad triunfan* (**La muchachada de a bordo**). Las tramas melodramáticas aportan aquí el soporte narrativo para una retórica explícita que ensalza a las **instituciones de la patria**.

Otros argumentos proponen también la exaltación de **la vida honesta y sana** en el ámbito cotidiano, de modo igualmente explícito. Entranan en esta categoría el alegato familiar de **Así es la vida** (Francisco Mugica, 1939), que plantea el *triunfo de la familia* a pesar de todos los obstáculos, o la argumentación moral de **Fuera de la ley** (Romero, 1937). Aun más explícito es el alegato en favor del deporte y la vida sana, y contra los peligros de la noche, que presenta **Por buen camino** (Morera, 1935): el protagonista se ha descarrado, pero reencuentra el buen camino cuando vuelve a entrenar como remero, en el club y con los amigos sanos (*ahora sigue luchando en esta senda que me he trazado por mis padres, por mi club y por mí*). Al final, no logra ganar la regata pero igualmente es premiado por el club, y se queda con la muchacha buena, mientras que la chica de la noche es arrojada al agua cómicamente por los amigos.

En **Hermanos** (De Rosas, 1939) se cuenta también la historia de un muchacho que cae en falta por el juego y la mala vida. Sus hermanos salen a buscarlo y lo encuentran en el departamento de una "amiga", bonachón, arrepentido y violento. Recuperan al hermano descarrado y enseguida se ponen en campaña para juntar el dinero que el joven debía: tarea en la que también



La muchachada de a bordo, Manuel Romero, 1936

Los años 20: temas de películas festivas y "liberales" del mundo de la noche, pero también de jefes morales en la vida de las instituciones armadas de la patria. En esta última las historias sentimentales se entrelazan con prácticas y actividades militares, y se exalta el honor y la amistad de los hombres de armas.

el destino les da una mano. En el final, el muchacho regresa triunfalmente al seno familiar y se queda también con la muchacha buena de la patria.

En estos casos, los mecanismos de representación del mundo no caeren demasiado de los otros filmes de la época. En ***Alas de mi patria*** junto a personajes y situaciones de ficción aparecen llamados por su nombre el Colegio Militar de la Nación, y en la quema de héroes aeronáuticos presentados se informa que 'Jorge Neuenh bató record de altura'. Para construir este alegato en honor a los hombres que forjaron la aviación militar, el relato entreteje secuencias de referencia más o menos histórica con una trama sentimental de varias generaciones de aviadores y la resolución de un secreto familiar de tono melodramático. Ya en los créditos de apertura, sin embargo, podemos ver la dedicatoria a *los mártires, a los héroes y a todos los cultores de la aeronáutica argentina que han forjado las alas de la patria*.

También aquí, la libertad narrativa (o 'debilidad' si se prefiere) se nota a cada paso: en ***Alas de mi patria*** el que parecía el protagonista muere sorpresivamente en un accidente a poco de comenzar la película, y entonces el Sargento (Enrique Muñiz) ocupa el primer plano narrativo con su historia personal y familiar. Promediando el relato, el mismo adquiere un carácter cómico dentro de lo sentimental, pero el final llega con un fuerte tono argumentativo: hay vuelos triunfales de los jóvenes aviadores, un reconocimiento institucional para el militar cuestionado, y una escena final con bandera argentina flameando.

Por buen camino es, como su título lo anticipa, una especie de fábula moral sobre la vida sana, en la que se alternan sin embargo gags cómicos con situaciones sentimentales. La ingenuidad argumentativa en favor del "buen camino" es aquí patente, e incluso la película tiene "dos finales", uno detrás del otro: el primero para la pareja cómica y el segundo para la pareja protagonista sentimental. El final "serio" es un ejemplo de apertura del relato al mundo "real" de la vida, todavía resuelto de modo desmesurado: en la ceremonia de premiación de la regata, el protagonista recibe el "premio estímulo" por su recuperación moral, pero se premia también a una serie de auténticos deportistas argentinos de variadas disciplinas, mencionados por sus correspondientes nombres reales. Se trata, claramente, de un ejemplo a seguir que se propone a los espectadores.

El Modelo de la "integración familiar"

En la década del 30, en oposición al *modelo festivo* pero también entrelazándose de algún modo con él, toma forma el que sería el más nítido y per-

cuál es el modelo de representación de la historia del cine argentino. En esta modalidad, cargada también de connotaciones moralistas más o menos sutiles, la familia logra superar diversos obstáculos y amenazas, integrando incluso en su seno a quienes no pertenecen a ella. En efecto, son frecuentes las 'adopciones' de diverso tipo que abren las puertas de la familia a personajes solitarios. En **Bartolo tenía una flauta**, por ejemplo, el relato termina cuando el joven bonachón (Luis Sandrini) 'adapta' al niño abandonado constituyendo una virtual familia con la enfermera que lo cuidaba.

La familia es el lugar donde son posibles el afecto y el amor, donde se dignifican las personas, y por lo tanto resulta permeable a la buena gente necesitada de amor. En **Así es la vida** hasta los extranjeros solterones, socios y amigos de la familia, comparten la mesa familiar y son considerados como dos miembros más de la misma.

La familia, entonces, lucha por amalgamar las más variadas separaciones, pero está también rodeada de amenazas, básicamente provenientes del 'juego' y las malas compañías (como en el caso ya mencionado de **Hermanos**, en la que el amor fraternal permite la reinserción del hermano descarriado). En éste y en otros casos, las deudas y los problemas económicos son en los años 30 el mayor obstáculo para la armonía familiar.

Lo más común es que la restauración de la familia sea posible merced a la ayuda de la asombrosa fuerza 'ordenadora' del **destino**, que en el final se encarga siempre de "poner las cosas en su lugar". Ya en la temprana **El liniero** (1933), estas figuras provenientes del melodrama están presentes a flor del relato. Un vagabundo llega a un rancho en la pampa en busca de agua y cobijo, es recibido hospitalariamente, y se instala en el lugar. Vemos luego como el hombre se enriquece, asociado a un villano usurero que pone en jaque a la familia rural que lo había hospedado. El hombre, que ha pasado de 'liniero' a prestamista, revela finalmente su verdadera historia escondida: muchos años antes, él había vivido en ese lugar, y había huido después de matar a un hombre por una cuestión de poleras. Sin embargo, el destino le depara aun una sorpresa, cuando el hombre se entera, en el final, que la muchacha humilde que vive en aquel rancho donde le dieron hospedaje, la misma que ahora sufre su insensibilidad de usurero, es nada menos que su hija. El hombre, entonces, rompe los documentos que amenazan a la familia, y vuelve a irse del lugar a escondidas, por la noche, para no interferir en la felicidad de la muchacha.³¹

³¹ También en **Tres anclados en París** (Romero, 1938) el destino favorece el reencuentro de un padre con su hija, la integración — una vez más — de un acto abnegado de aceptar en el hijo matado la paternidad.

Este recurso, que los estudiosos del melodrama llaman 'coincidencia abusiva', reaparece con frecuencia, dando siempre cuenta de una fuerza ordenadora superior. En **Los muchachos de antes no usaban gomina** (Romero, 1937), un chico bien se enamora de la Rubia Mireya en "lo de Hansen", lugar mitológico de la historia del tango, pero luego la abandona para casarse con otra. Muchos años después, la pareja se reencuentra en un sitio 'como los del pasado', donde se produce, de la mano del destino, la restauración familiar: el hombre enfrenta a un joven que molesta a la vieja Mireya, y descubre que este joven es su propio hijo. El relato se cierra con el arrepentimiento del muchacho, que promete reparar todos los sufrimientos de Mireya.

Otra peligrosa amenaza para la integridad familiar suele ser la presencia de **triángulos amorosos**, que surgen cuando aparece otra mujer, procedente del mundo de la noche: casi siempre una artista. La buena chica, la chica de familia, se contrapone y lucha, con sus nobles armas y con la dignidad de los valores familiares, con la chica de la noche, generalmente ligada también al mundo del tango. Así, la candidez se contrapone a la descarada seducción, la sexualidad a la maternidad, el día a la noche, el engaño a la honradez y los valores morales a la perdición.

En este punto, el modelo de la *integración familiar* se opone rotundamente al *modelo festivo*. Pero en ambos casos, en el plano sentimental, el amor siempre triunfa. Todos los personajes pueden redimirse por un verdadero amor, sincero y honesto: los delincuentes (**La fuga**), el obrero y la hija del patrón (**Puente Alsina**), o la chica de familia bien, machriada y arrogante, que se enamora del humilde camionero (**La rubia del camino**). El amor es la fuerza poderosa que atraviesa y concilia las clases sociales, una figura ya conocida en el melodrama tradicional.

También en el mundo de los artistas el amor triunfa a menudo en el final, aunque no este en juego la representación de la familia. Otras veces, los artistas se sacrifican para que surja el verdadero amor, el del mundo diurno y decente. Se ve, aquí sí, un verdadero debate público en las pantallas en torno de las formas sentimentales aceptables. En **Puerto Nuevo**, el amor profundo y verdadero entre Raquel (la muchacha rica) y Carlos (el desocupado) se apoya en la común pasión por la música. En **La Vuelta de Rocha**, la chica que llega del interior a probar suerte como artista encuentra al trabajador que le mostrará la cara decente de la ciudad, y en quien descubrirá el amor. En este caso, las humillaciones que sufre la muchacha en su tarea como cantante se compensan más por el triunfo del amor que por la consagración artística.

Otras veces, sobre todo en el *modelo festivo*, el final feliz une el triunfo del amor con la consagración de los artistas (**La vida es un tango**. Así es el tango. **Dos amigos y un amor**). Un final frecuente presenta el reen-

cañente, amarrado de la pareja por la música en el escenario, cantando juntos frente al público.

Por lo contrario, la protagonista de **Besos brujos** (Libertad Lamarque) sacrifica su vida y su carrera de artista en la ciudad para irse a la selva, dolorida por que cree que su amado la ha traicionado. En el final, la pareja sentimental se reconcilia en la selva, y también en este ámbito faltan aquí las canciones.

Entonces las argumentaciones sobre la **consagración** o el **sacrificio de los artistas** se vinculan con las temáticas tanqueadas, desde la pionera **Tango!** (que recrea el mito gauchesco del trío en París con final feliz en lo sentimental, hasta **Así es el tango** y **La vida es un tango** que empiezan a instalar un modelo de representación que asigna a los artistas (metáfora de una vida extraordinaria y aventurera) una vida plagada de sacrificios. Imposibilidades de establecerse en la familia, heridos por la ingratitud o incompreensión del público, los artistas son proclives al sacrificio, lo que no impide necesariamente el acceso al éxito (consagración) y al final feliz.

Los “territorios” del mundo representado

Cada film construye un mundo, un mundo posible, un mundo *representarlo* al que trata a su vez de una forma particular, instalando determinadas coordenadas de espacio y tiempo.¹² Pero si cada película establece sus propios lugares, también el conjunto de la filmografía de una época suele proponer **territorios** comunes y configuraciones espaciales recurrentes. Estos lugares de la ficción implican operaciones vinculadas con normas estéticas y referencias de la época, y pueden constituir, en su totalidad expresiva, un verdadero **mapa del mundo**.

En los orígenes del sonoro, toman forma tempranamente dos **territorios** urbanos que habrán de ser visitados largamente en las décadas siguientes: el **centro de la ciudad** y los suburbios o **arrabales**. La ciudad no tiene en los años 30 más territorios que estos. Ambas figuras están definidas semánticamente, casi como un mancateo, en los intertítulos de **Tango!** El centro de la ciudad es aquí “la noche”, “los ruidos lunáticos de Nueva York, cabarets escapados de una noche de París”. Los suburbios, en tanto, se definen bajo el título de “arrabal” (“callejadas que se cruzan en un corte aprendido”) y de “Riachuelo”, territorio arquetipo del tango y la gente de mala vida. Allí se canta y se baila tango, y hay duelos a cuchillo por una mujer. Sus cafetines, se advierte, pueden ser el primer paso en el camino de la mala vida.

¹² Véase, por ejemplo, Cesareo, **Como analizar un film** (Buenos Aires: Eude, 1972).

Tango! establece, no obstante, una sutil diferenciación con lo que define bajo el título de *'barrio'* (*'rincon donde florecen los recuerdos. Tierra del ayer donde nada cambia'*). El *'barrio'* es, en efecto, un territorio menos oscuro, donde el tango no ha desaparecido pero sí se ha *'adecentado'*. Se presenta así como territorio mítico, ligado a la niñez y a la nostalgia, que será también visitado alguna que otra vez por el cine posterior. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavara, 1939) el barrio de los orígenes es el Abasto, donde Carlos *'aprendió solo'* a cantar, en la ventana de su noviecita infantil. En el barrio del Abasto y en el mercado que le da el nombre, los chicos *'juegan y hacen travesuras'* allí la novia lo esperara toda la vida. *'Ojalá no hubiera salido nunca de mi barrio, fue la época mas feliz'* reconoce Gardel luego de su consagración internacional. Por lo demás, no hay casi otros barrios o sectores de la ciudad en este período salvo fugaces excepciones, como por ejemplo *"Palermo"*.

El **centro** de Buenos Aires es representado con apenas el recurso de algún afiche en la puerta de un teatro, unos artistas en el interior de una *boite*, o la clásica secuencia de los carteles luminosos (***Noches de Buenos Aires, La vida es un tango, La modelo y la estrella*** y otros). Mas raramente, la cámara muestra la ciudad diurna, como en ***Por buen camino***, en la secuencia del gracioso recorrido del chofer que persigue a su prometida por la ciudad con el colectivo lleno de gente. En ese contexto diurno, la ciudad es ya una *ciudad moderna* desde una mirada un tanto nostálgica. El centro tiene *'mucho tránsito'*, y hay incluso un comentario irónico sobre este tema cuando los personajes ven pasar un *'mateo'* (*'debe ser el último que queda'*).

Desde distintas ópticas, varias películas comparten esta visión nostálgica de la ciudad *'moderna'*. ***Los muchachos de antes no usaban gomina*** (Romero, 1937) cuenta una historia en el Buenos Aires de principios de siglo, y retoma a los personajes treinta años después. Entonces, cuando se proponen salir a recordar viejos tiempos, comprueban que Buenos Aires ha cambiado, y les cuesta encontrar un lugar *'como los de antes'*.

Salvo alguna mención lateral,⁴³ los **arrabales** se ubican siempre en la zona del río o el puerto. Hay incluso algunas películas cuyos títulos mismos refieren directamente a estas zonas de límite, como ***Puente Alsina, La Vuelta de Rocha*** o ***Puerto Nuevo***. En todos los casos, el *arrabal* es un lugar humilde en el que vive gente pobre pero honrada. Los relatos trabajan aquí con cierto prejuicio de sentido común de la época, pero *'desentiéndolo'*. Por ejemplo, un personaje afirma que *'por aquí en Puente Alsina, la a estas*

⁴³ En ***Así es la vida*** (Ferro, s/c. Mágica, 1939) se habla de una sociedad que *'se fue hacia el sur'* en Caballito (*"donde el diablo perdió el poncho"*).

horas matan a la gente como cucarachas... pero luego resulta que nada de esto era cierto. El arrabal es entonces un sitio de injusta mala fama ya que incluso la muchacha rica encuentra ahí el verdadero amor en el trabajador que le salva la vida.

Tan bien en **La Vuelta de Rocha** se mezclan en la ribera del Riachuelo artistas, marineros y delincuentes (maevos). Allí se canta y baila tango pero los peligros de la mala vida son conjurados por el otro arrabal, el del trabajo y la honestidad. Cuando el muchacho lleva a la chica del interior a conocer el arrabal, aclama: *la llevaré a recorrer mi Buenos Aires, el puerto, la ribera. Pero no esa ribera turbia y amarga que ha conocido hasta ahora sino la otra, la del sol, la del trabajo, la verdadera*.

Lejos de la ciudad, toman forma también los territorios del interior. La mirada a medias romántica y a medias testimonial sobre el **campo** que tempranamente propone **El liniero** (1933), no encontrará luego continuadores directos, pero presenta el campo como un lugar de vida sana y simple. La película (filmada en "escenarios naturales" y con varios actores no profesionales), incluye tal vez un poco forzadamente, algunas escenas documentales que muestren el trabajo y la vida cotidiana rural. Pero al mismo tiempo el campo²⁴ es un sitio aislado, sin contactos con la ciudad, hasta que la modernidad llega con la tentación del consumo, verdadera tragedia para la familia rural.

En la década del 30, el campo es entonces un refugio de salud y tranquilidad, que puede recibir también alguna mirada de burlona ingenuidad. Algunas veces, puntualmente, los personajes ciudadanos van a refugiarse al campo para alejarse de problemas sentimentales (**Así es el tango**). Pero el recorrido contrario, del campo a la ciudad, se suele relatar más extensamente. En la presentación de **Bartolo tenía una flauta** (Botta, 1939) conocemos a Bartolo (Luis Sandrini), el músico pobre que vive en un simpático pueblito de campo, donde los paisanos andan en sulky y participan de las fiestas populares (kermesses y romerías) pero donde también está la estancia de la que es rica, con pileta de natación incluida. Prometiendo el relato, el músico viaja a la ciudad donde, siempre en tono farsesco, se consagra como artista y forma una familia. En **El cañonero de Giles** (Romeró, 1937), el mismo Luis Sandrini representa a un muchacho de San Andrés de Giles a quien le gusta jugar al fútbol y que, tentado por unos dirigentes porteños, viaja a la ciudad donde se consagra como futbolista. Aquí el campo es también un lugar tranquilo y sano (por suerte han comprado la radio

24. **Ayúdame a vivir** (1934) muestra el tipo de ocio en la zona de las sierras: *... las chicas de la zona se bañan en el río y se bañan en paz. A la vez la protagonista se procura de suerte un muchacho de la ciudad y cerca del aire puro*.

para escuchar el partido"), contrapuesto a Buenos Aires, la gran ciudad plagada de trampas e intereses.

Pero hay otro territorio en el interior de características bien distintas: el **litoral** (el 'Alto Paraná'), que se encuentra 'no arriba' bien lejos de Buenos Aires. Es este un territorio signado por el peligro y el salvajismo, en el que la ley de la civilización parece no haberse consolidado, refugio preferido de *delincuentes* diversos.

El *litoral* es, sobre todo, la selva o monte: escenario de pasiones animales. Cuando la protagonista de **Besos brujos** (Libertad Lamarque) se siente traicionada por su amado y sacrifica su vida de artista en la ciudad, viaja al *litoral*, donde será presa de la pasión salvaje: un hombre, que se ha 'enamorado' de ella, la rapta y la retiene por la fuerza en una casucha de troncos sin paredes, en la selva, cerca del río, lejos de toda civilización. Aquí, al que en otros casos similares¹ el carácter del escenario apoya el salvajismo de la situación dramática.

En **La fuga** un ladrón de diamantes que escapa de la policía se refugia en un pueblo del *litoral*, donde usurpa el lugar del maestro. Si bien es un pueblo menos intoxicado que la ciudad, lugar de la utopía donde el criminal podría enmendarse, *Puerto Esperanza* recibe una mirada dura: lejos de la ingenuidad romántica de los pueblos del campo. Aquí no hay familias, a no ser la de la *Directora de la Escuela*, dominada por la madre y con un padre casi inexistente, ridiculizada de algún modo por el relato.

Pero el film que, en 1939, más nítidamente presenta la configuración del **litoral** como territorio salvaje y peligroso es **Prisioneros de la tierra** de Mano Soffici, inspirado en un cuento de Horacio Quiroga. El *litoral* es aquí una tierra de explotación salvaje y locura: a la que llegan los hombres para trabajar duramente en el desmonte, para terminar siendo estafados y hasta golpeados por la patronal. Es un territorio que aprisiona a todos los que llegan a él: hasta el médico extranjero termina allí sus días trágicamente consumido por el alcohol, y alocura ("...venía del norte, de un clima seco y áspero [...] a la húmeda soledad de la selva donde acecha la muerte").

Al comienzo del film, un texto escrito argumenta con claridad el tono que se le asigna al territorio: Misiones, retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de bosques sin fin y ríos profundos en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la paz y el trabajo. No siempre fue así. Antano cruzaron enraciados de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva hombres

¹ También el del mismo año protagonizado por **Fuera de la ley** (Ramón 1937) tiene como escenario, si refugia en un monte frondoso, donde resalta salvajemente.

de rostros marcados por el destino que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y de alcohol. A esos días turbios nos lleva nuestra historia.

Como se ve, el salvajismo del litoral es situado aquí en el pasado remoto de los orígenes, figura que será también común en las décadas posteriores. En efecto, cuando en el final los hombres se rebelan contra tanta injusticia, sueñan con escapar "hacia el sur, donde el hombre no es un esclavo", o "rio abajo, donde los hombres son más buenos". En este final, el relato se abre al mundo del presente de los espectadores, que ya empieza a tomar un carácter limpiado.

En tanto, el río conserva, cerca de su desembocadura en Buenos Aires (el Delta, el Tigre), un aspecto saludable y honesto, como en **Por buen camino**, cuando el protagonista se regenera gracias a la práctica de deporte náutico en un club del Tigre. Esta distinción habrá de diluirse en las décadas siguientes, cuando el territorio salvaje del peligro se acercará hasta los márgenes de la ciudad, y también el Delta será refugio de delincuentes.

La Vivienda

En **Tango!** (1933) puede verse la representación de un conventillo de comienzos de siglo, figura de resonancias teatrales, proveniente del sainete criollo. Pero es esta ya una imagen anacrónica, que de hecho sólo se repite muy esporádicamente en el cine, y siempre ligada a la representación de pasado. En su lugar nos encontraremos con frecuencia con una figura sustituta: la **pensión** (inquilinato). Contrariamente a lo que sucedía con el conventillo del sainete, en cuya multiplicidad de lenguas y orígenes se había ido instalando progresivamente el malestar y la tensión dramática, la pensión es en el cine de los años 30 una instancia comunitaria, en la que los pensionistas comparten sueños y conflictos como si se tratara de una gran familia.

La pensión es el lugar natural para los artistas pobres, ya sea aquellos que luchan por ser reconocidos y consagrados (**Melodías porteñas**) o los que se refugian en ella porque han perdido todo (**La vida es un tango**). En **Puerta cerrada** la cantante de tangos y el pintor conviven en una humilde habitación que se asemeja a esas típicas buhardillas parisinas con vidrios difusos en el techo. Pero es, de hecho, un cuarto de pensión que a los artistas les cuesta pagar. Esta representación de la habitación del artista, proveniente del cine europeo, llegará a ser pronto arquetípica en nuestro cine.

Otras veces, la pensión está instalada directamente en París, como en **Tres anclados en París** (Romero, 1938) y **Ambición** (Milar, 1939) donde los argentinos, casi todos artistas, luchan por lograr el éxito o simplemente por

volver a Buenos Aires. Pero en todos los casos la *pension* es un sitio decente para los que no han formado una familia, mas allá de los flirteos, triángulos e infidelidades que alberga, que como hemos visto son comunes y aceptados en las pensiones de la época. Las chicas de ***Muchachas que estudian*** (Romero, 1939) comparten allí las tareas con las compañeras de estudios, y circulan por ella con libertad. Un montaje paralelo contrapone la rigidez formal de la *casa familiar* a la libre informalidad de la *pension*.

En muchos casos, la figura presenta todavía cierta indefinición, comprensible en un lenguaje en formación, que no permite discernir si se trata de una *pension* propiamente dicha, un inquilinato o un *departamento* compartido.¹⁰ Se conserva aquí, no obstante, la idea de convivencia comunitaria compartida entre personajes solitarios, generalmente en un marco de restricciones económicas. Otras veces, en cambio, asoma la configuración de un incipiente sistema significativo, como en ***Así es el tango***, que contrapone la *pension de artistas* en la que viven los humildes músicos de tango, con los modernos edificios que habitan los artistas consagrados, junto a un mesapropulso "compositor". La *pension* es, una vez más, un sitio de pobreza decente.

Hay también en los años 30 bastantes ***departamentos***, que extrañamente pueden parecer hoy más "modernos" que los de las décadas posteriores. Amplios y poco amueblados, a menudo de inspiración modernista y decorados con motivos abstractos, a veces incluso con ascensor, mucama o portero en uniforme, los departamentos de los 30 producen hoy un raro efecto de anacronismo. Viven en ellos hombres y mujeres solos, frecuentemente artistas más o menos exitosos: la cantante Margo (***Besos brujos***), la cancionista Alma Suárez, joven y desprejuiciada (***Puerto Nuevo***), la artista Cora (***Hermanos***), que ha triunfado en Europa.

Pero también vemos allí a jóvenes más o menos *descarriados*, que se juntan a beber en el departamento con los amigos (***Puente Alsina***, ***Por buen camino***). Fuera de estos desvíos, rara vez el departamento es un sitio peligroso, como si sucede lateralmente en ***Noches de Buenos Aires*** cuando una artista es asesinada por su amante en el departamento de este, aunque en tono de farsa.

Hay también una figura, cercana a la del departamento pero bastante más indefinida, que mantendrá ese carácter difuso por décadas: la ***casa popular***.

¹⁰ Otras veces es la vivienda amueblada que se parece a la *pension*. En ***Hermanos*** (De Rosas, 1939) varios hermanos ocupan distintas habitaciones de una casa elegante, en la que también vive una hija. Esta relación familiar es mencionada por los personajes, pero sus acciones más asemejan a las de un grupo de amigos que comparten una vivienda con habitaciones independientes.

Sin datos precisos de ubicación esta será la vivienda de la familia popular, en el sentido de lo que podía llamarse más tarde la *clase media*. Por ejemplo la *casa familiar* del marino de **La Vuelta de Rocha**, quien ocupa un cargo de responsabilidad en la empresa naviera: una casa austera pero confortable, amueblada con un sofá, un hogar de ladrillos y sillas modernas... o también la del policía de **Fuera de la ley**. Son casas humildeamente decoradas, funcionales, casi impersonales. La casa de la 'clase media', todavía, no puede visualizarse en los 30 con un carácter definido.

En los bajos de la ciudad, junto al río o en *Riachuelo*, los trabajadores pobres habitan en **viviendas precarias** figura que no recibe una mirada crítica ni de conmiseración y que directamente desapareciera de las pantallas durante dos décadas, para reaparecer con una mirada distinta en los 60 de la mano del *nuevo cine*.

Son las casuchas de madera de los obreros que construyen el puente en **Puente Alsina**, en las que se ven obligados a improvisar una precaria ducha para ofrecerle a la muchacha rica que albergan. Aquella casita tiene, sin embargo, algo parecido a un jardín y hasta un galinero. Muy similar es el barrio precario de **Puerto Nuevo**, cercano a la *Costanera*, con sus casillas de madera sin cerramientos, también rodeadas de vegetación, donde se han instalado los 'desocupados'. Aquí, incluso, algunas casillas son utilizadas como comercios (barbería, tienda, venta de tabaco, etc.), identificados, al igual que algunas calles o espacios sociales, con carteles de madera esentos con evidentes faltas de ortografía. Se trata, en ambos casos, de una representación un tanto ingenua de las incipientes villas miseria, despojada de toda carga ideológica: simplemente barrios en los que vive la gente pobre o sin trabajo y escenarios de historias sentimentales.

También en el campo hay algunas casas precarias pero dignas, como el rancho de **El liniero**, situado en medio de la pampa, de paredes de adobe, en cuyo interior los paisanos se sientan sobre cañaveras de vacas, y toman mate alrededor del fogón. Hacia fines de la década, esta casa rural, sin dejar de ser precaria y austera, parece haber mejorado un poco: en **Fuera de la ley** (1937) o en **La rubia del camino** (1938) la casa pertenece a inmigrantes italianos y tiene ya varios ambientes.

Otras veces, en cambio, la vivienda precaria adquiere un carácter francamente ominoso, aunque siempre lejos de la ciudad y en el territorio del salvajismo 'pre-ciudadano', el litoral (**Besos brujos**, **Prisioneros de la tierra**).

En la década del 30 los ricos de la ciudad viven en una **mansión**, pero esta vivienda no es todavía el escenario central de los relatos, como sí lo será en los 40 y 50, cuando además su sofisticación arquitectónica y decorativa ira en aumento.



Así es la vida, Francisco Mugica, 1939

Así es la vida es el paradigma del melodrama familiar, en el que la mesa se ira agrandando con la llegada de los hijos y los nietos. Luego, en los años 50, las metáforas de la movilidad social se haran mas sutiles y variadas

La *mansion* es la gran casa de la gente rica, de varias plantas, bien decorada, con un gran living o salón comedor. En ***La vida de Carlos Gardel*** (De Zavala, 1939) el protagonista (interpretado por Hugo del Carril) visita con sus amigos una *mansion* cuando es todavía un pobre cantor del Abasto. En su salón, entre candelabros y cortinados, un grupo de hombres elegantes bebe y fuma, mientras alguien toca el piano. El amigo de Gardel (Tito Lusiardo) se desahoga al ver "gobernos, alfombras, marmol". La visita, sin embargo, se carga negativamente: el joven Gardel ha sido invitado a ir en reemplazo de otro cantor, pero debe irse humillado y dolido, sin poder cantar.

Por distintos motivos, es común que los personajes "se vayan de la *mansion*", en lugar de vivir en ella, como sucede con las chicas acomodadas de ***Besos brujos*** o ***La rubia del camino***. Sucede que el amor y la libertad están "afuera". Empieza a configurarse también cierta oposición significativa entre la mansión de los ricos y el mundo de los pobres, como en ***Puerta cerrada*** (Saslavsky, 1938), cuando las puertas de la gran casona se cierran cruelmente para la cantante de tango. O, en una versión más conciliadora, cuando en ***Puerto Nuevo*** la mansión familiar de la muchacha rica se opone a las miserables casuchas del barrio precario de su amado, aunque en el final finiza la oposición se desvanece.

En este incipiente mapa del mundo (y de su movilidad social) que empieza a tomar forma paulatinamente en la década del 30, se sugieren también "caídas" hacia escalones inferiores, generalmente debidas a alguna falta moral de los personajes. En esta variante (***Hermanos***, ***Dos amigos y un amor***, ***Puerto Nuevo***, ***La vida es un tango***) hijos o hermanos descaídos, caídos en la tentación del juego, abandonan la casa familiar para refugiarse en el departamento de una artista, en una pensión o una vivienda precaria. Invariablemente, también aquí, el final restaura el orden original de las cosas.

La variante inversa es la del personaje que asciende socialmente y accede a una vivienda mejor. Por ejemplo, el artista de ***Ambición*** (Milar, 1939), que alcanza el progreso y el éxito económico al regresar a Buenos Aires. Del departamento pequeño de París pasa a vivir en un gran departamento elegante, más parecido a una mansión (aunque todos insisten en llamarlo "departamento"). Más humilde y paulatino es el crecimiento en ***Así es la vida*** (Francisco Mugica, 1939), donde la meta familiar es tener la "escritura de la casa" propia. El paradigma es aquí la persistencia de la familia grande, a pesar del crecimiento de los hijos y los golpes de la vida.

Como veremos, este mapa de la movilidad social, metaforizado en las distintas figuras de la vivienda, se tornará mucho más claro y significativo en las décadas siguientes.

La vida cotidiana: las comidas y bebidas

En los comienzos del cine sonoro, no hay todavía una representación ni y nitida de la *mesa familiar*, más allá de algunas referencias laterales. Los personajes, sobre todo los pobres, a veces comen y beben distintas cosas, en situaciones diversas. Puede ser un tazón de sopa (**Giacomo**), o simplemente "pan y salamines", durante un descanso del viaje en camión ("salamines y pan, ¡¡que banquete!!", **La rubia del camino**).

En ocasiones, la *mesa de los pobres* puede ser incluso bastante precaria, como en el rancho de **El linyera** (1933), en la que hay comida y bebida pero ni siquiera alcanzan las sillas. O incluso, como en la "testimonial" **Prisioneros de la tierra**, puede aparecer dramáticamente oscurecida por un mundo en conflicto. Aquí, una muchacha intenta vanamente proteger a su padre, el médico extranjero vencido por la desesperanza y el alcohol, en un rancho del interior signado por la explotación, la locura y la muerte. Ella sirve la cena pero el padre la rechaza amargamente: "no tengo ganas, ser víme una copa".

De a poco, sin embargo, va tomando forma una figura que llegará a ser un tipo estable en los años 50: la *mesa de los pobres* representada como símbolo y núcleo de la integridad familiar. Esta mesa tiene ya algunos componentes que serán luego muy recurrentes, como el mantel a cuadros, el botellón de vino y el sifón (**La vida de Carlos Gardel**). Pero hay, todavía, una amplia variedad de posibilidades en lo referente al consumo de comidas y bebidas: en lugar de vino los pobres pueden tomar cerveza en jarros (en **Puente Alsina**, en la casa de una mujer "europea"), sidra (**Puerta cerrada**) y hasta whisky (**La vuelta de Rocha**), bebida que luego quedará reservada para ambientes no familiares. En este sentido, la película que establece las bases de un modelo estable de representación de la *mesa familiar* será **Así es la vida** al ubicarla en el centro significativo de la trama. Los encuentros de la familia alrededor de la mesa funcionan aquí como puntuación de los momentos importantes de su historia: la llegada de los hijos y los nietos, la muerte de la madre. En el final, el padre, contemplando el retrato de la esposa fallecida, repite una vez más el latiguillo que, como un mantra, otorga sentido a la familia: "hay que agrandar la mesa, vieja".

También está, en los años 30, la *mesa de los ricos*, quienes cenan en la mansión, elegantemente vestidos y rodeados de amigos. Hay en esta mesa vajilla suntuosa y copas de cristal, y a veces arreglos florales y velas. Los muchachos sirven la comida, el vino, o las frutas (**Besos brujos**, **Divorcio en Montevideo**, **Puerto Nuevo**) en una figura que se asocia con naturalidad a la vida cotidiana de la gente rica, sin todavía ninguna otra significación adicional.

Ya desde esta época temprana es bastante más frecuente la representación de los distintos tipos de **bebidas** (infusiones o bebidas alcohólicas) que la de la mesa o comida propiamente dichas (almuerzos y cenas), aunque todavía no hay una asociación de los distintos tipos de bebidas con determinados ambientes sociales o personajes.

Entre las infusiones, al comienzo la más frecuente es el **mate** que se toma con naturalidad en las más diversas circunstancias. Ya en **Tango!** vemos a Berretín (Luis Sandrini) tomando mate en la "mitonga", como lo harían luego a lo largo de la década, varios personajes tangueros y "populares". En **La vida de Carlos Gardel** toman mate los trabajadores del estudio (no hay nada como un cimarrón!), pero también aprendieron a tomarlo las míticas chicas de "New York" de Gardel, aunque mientras Betty toma mate el argentino Garabito prefiere dedicarse al whisky.

En los años 30, todavía, una gran variedad de personajes toman mate, como el delincuente y la prostituta de **Fuera de la ley**, las señoras y señoritas de **Hermanos**, que sostienen una larga tertulia femenina de chimentos en la casa familiar, o el subordinado que le ceba diligentemente un mate al Sargento en el cuarte de **Alas de mi patria**.

Pero más habitualmente el mate suele cargarse de connotaciones vinculadas a lo argentino y lo "popular". Por ejemplo, en **Los muchachos de antes no usaban gomina** los personajes toman "unos amargos" mientras se burlan del "te inglés de las cinco". Y en **La rubia del camino** el camionero le convida un mate a la joven rica, y esta reconoce que nunca antes lo había tomado (como me críe en Europa!). Esta asignación de sentido se va a clausurar por completo en los 50, cuando el mate será relegado a la vida rural o al pasado, y reemplazado, según el caso, por el café o el té.

Es cierto que en los 30 todavía hay pobres (incluso muy pobres) que toman **café**, como el humilde trabajador de **Puente Alsina** que convida a la muchacha que ha intentado suicidarse en el Riachuelo (está caliente y le va a hacer bien), o los explotados de **Prisioneros de la tierra** en sus también precarias casuchas del alba. Pero este café de la "misera" servido en viejos jarros de metal para calentarse o alimentarse, está muy lejos del café "civilizado" de las casas populares del 50, y de los bares de amigos del 60, que llegarán luego con sus pocillos y su ceremonial social. El **café con leche**, por su parte, es en los 30 el "desayuno de los pobres", generalmente acompañado por "pan y manteca" (**La fuga, Bartolo tenía una flauta**).

Hay también una variedad de **bebidas alcohólicas** que los personajes pueden tomar sin que esto implique connotaciones especiales. El champagne, por ejemplo, se bebe tanto en el mundo de la noche y la boite (**Noches de Buenos Aires**) como en un cumpleaños familiar (**Así es la vida**). Los

artistas beben indistintamente (y abundantemente) tanto *champagne* como *cerveza* o *uino* (***La vida es un tango. Ambición. La modelo y la estrella***). Hay también delincuentes que consumen *uino* o *whisky* con *soda* (***Fuera de la ley***), o insospechados aviadores militares (***Alas de mi patria***) que toman *cognac* en la cantina del cuartel. Y lo mismo sucede con otros tipos de personajes, de modo que el consumo de *bebidas alcohólicas* recibe una mirada más bien "neutra" durante el periodo, aunque algunos relatos de tradición tanguera lo asocian con la caída en desgracia del hombre.³⁷

Pero hay un modo insospechado de consumo alcohólico, que en las décadas posteriores habría de ser el más generalizado y "aceptado": el **brindis**. Esta figura cumple la función de exteriorizar los pensamientos o anhelos de los personajes, pone en escena de algún modo su mundo interior. Y también en estos casos, en la década del 30, la figura puede aparecer de la mano de muy variados personajes: un hombre que brinda por el reencuentro ("por el amigo de siempre") o cuando la novia de la infancia va a casarse con el mejor amigo ("porque sean muy felices", ***La vida de Carlos Gardel***); un joven que ha recuperado la buena senda, en la mesa de fin de año (***Hermanos***); unos delincuentes que reciben a su jefe brindando "por el amigo Juan Robles" y "por la libertad de Juan Robles" (***Fuera de la ley***), o unos aviadores militares que alzan sus copas "por los flamantes pilotos", y luego "por la aviación" (***Alas de mi patria***).

Los artistas, claro está, brindan "por el éxito" (***La modelo y la estrella***), y los buenos hijos en honor al cumpleaños de la madre (***Así es la vida***). El **brindis**, verdadera ceremonia que palatinamente se irá abriendo al espectador, propone una instancia de "celebración de la vida" que permite, también, poner en palabras las distintas asignaciones de valor que empiezan a construirse alrededor de la *vida cotidiana*.

El mundo del trabajo y la crisis social

La crisis económica mundial de los años 30, con sus consecuencias en nuestro país (drástica caída del comercio exterior y las inversiones, desocupación, etc.), ha dejado algunas "marcas" sutiles en los relatos cinematográficos aunque, como dijimos, en el periodo predominó un *modelo de representación* "festivo", poco afecto a las referencias sociales explícitas. Pero de un modo

³⁷ El protagonista de ***La vida es un tango*** ahoga en alcohol sus penas tras un "reencuentro" fallido y bodegones hasta que "ya borracho rompe un vaso y canta a viva voz: '¡sufrí mi amor, pero voy a gozar otra copa!'"

mas o menos sesgado, la 'respuesta narrativa' del cine a la situación social real pasó en escena la representación (mas bien neutra) del mundo de los desocupados y propuso a la vez la posibilidad de resolver los conflictos entre pobres y ricos mediante la conciliación social (mecanismo para nada 'neutro').

En **Puerto Nuevo** conocemos el 'campamento de los sin trabajo', en su mayoría varones y niños, con sus miserables casillas de madera. Se esboza aquí una mirada comprensiva sobre la pérdida de la condición original por los vaivenes de la economía, revirviendo dentro mismo del relato lo que parece un prejuicio social de época sobre el asunto. Los 'sin trabajo' son para un chofer 'gente peligrosa', y para un policía 'vagos' propensos a generar disturbios. Pero el film revierte estas miradas en su argumentación, y en la canción que canta Carlos, el protagonista, se cristaliza la idea de no juzgar por las apanencias a "los trapos de hoy". En suma, se reivindica a los hombres y mujeres que comparten la miseria, incluso enfrentados al temor de ser desalojados del asentamiento. Los desocupados tienen como trabajadores que han sido, sus mismos atributos de honradez y dignidad.

La problemática social de la desocupación ha dejado su marca también en la figura del personaje 'vago', en sus dos variantes: el 'vago simpático' y el 'vago vividor'. En **Puente Alsina** el vago simpático es Duende Viejo, personaje cómico secundario que aborrece el trabajo a tal punto que solo va a trabajar el día que hay huelga, y es además un borrachín y un "ladron" de poca monta. En **Puerto Nuevo** hay un personaje similar Dante, honrado, enamorado y 'piropeador', que pone la nota de humor permanente, ayuda a reunir a la pareja protagonista y termina solo, con la única compañía de su perro.

El vago vividor suele aparecer vinculado a triángulos sentimentales como contrafigura del hombre honrado y trabajador. En estos casos, la mirada de los filmes suele ser crítica y un tanto maniquea. El personaje paradigmático es Luisito, en **Puerto Nuevo**: vividor, deshonesto y provocador, apela a la acción ruin con tal de no tener que ganarse la vida por sus propios medios.

Con respecto a la representación del conflicto económico y su superación, tenemos un ejemplo bastante desarrollado en **Puente Alsina**, melodrama ingenuo construido sobre el trasfondo 'documental' de la construcción del puente. Hay aquí una mirada crítica sobre el capital extranjero poco escrupuloso que ofrece un soborno a un obrero ('un buen sueldo') para que este incite la huelga con el objetivo de perjudicar a una empresa nacional que se ha apropiado la obra. El representante del capital foráneo, verdadero villano de la película, cuestiona a la empresa nacional: "todo es cuestión de intereses, esta empresa ha presentado un presupuesto escandaloso". El obrero responde: "pero ésta es una empresa argentina", y entonces el hombre insiste: "el dinero no tiene patria".



Puerto Nuevo, Luis Cesar Amadori y Mario Soffici, 1936

La crisis económica se filtra en la figura de los "sin trabajo" del film Puerto Nuevo. Luego, durante décadas no habrá en las pantallas ni casuchas miserables ni desocupados.

Finalmente estalla la huelga: los obreros se reúnen y discuten. Edmundo, el protagonista, alega que no es el momento indicado y que no hay motivos para la huelga. Si van al paro perderán la huelga, pues hay grandes intereses de por medio para que eso suceda. La cuestión habrá de resolverse apresuradamente, de acuerdo a la fragilidad narrativa del film y de la época: el traidor es desenmascado por la simple intervención de Edmundo, quien lo derrota en una pelea a golpes de puños (¡ahora, andate! ¿Han visto? ¿se convencerán ahora? Bueno, muchachos ¡ahora, al trabajo de nuevo!)

Sin embargo, esta tibia argumentación social y política, muy poco frecuente¹⁴ por otra parte, no ha sido siquiera registrada por las críticas de la época. Por ejemplo, el 7 de agosto de 1935 dice sobre la película el diario **La Prensa**: 'El argumento, que no tiene objeto detallar, gira en torno de un humilde empleado que salva la vida a la hija del patrón y conquista su amor'.

Mucho más frecuentes que estas esporádicas representaciones de los trabajadores manuales (obreros), y de algunos oficinistas que vemos trabajar todavía "al lado" de los lugares de producción, son las apariciones de los "trabajadores de servicios". Choferes, mayordomos, mozos, mucamas, ponen en escena una sociedad variada y compleja. Los trabajadores de servicios trabajan para los ricos, y se diferencian de éstos (que obviamente no trabajan) en una gama de modos de expresarse, de preferencias estéticas y ámbitos de diversión, y de formas de vestir y actuar.

El vínculo "paternalista" que une a los sirvientes con sus patrones se sobrecarga a menudo porque aquellos son, además, huérfanos o hijos de amigos en desgracia que han sido "adoptados" por la familia y trabajan para ella. En **La ley que olvidaron** (Ferreyra, 1939) la mucama ha sido encomendada a los empleadores "de niña", al morir sus padres, y los patrones velan por su crecimiento haciendo, a "ayudar" en las tareas de la casa, de las que su propia hija está exenta. En **Ayúdame a vivir** (Ferreyra, 1936) el viejo sirviente (a quien la protagonista llama abuelo) es el único que le brinda afecto, comprensión y fidelidad, mientras sus hermanos se mantienen distantes y faltos de compasión.

Las mujeres, cuando no son artistas, pueden tener un empleo, generalmente en el servicio doméstico o la venta: mucamas, amas de llaves, enfermeras, manicuras, vendedoras (de discos, vendas o diarios), pero también a veces maestras. En efecto, el cine no le otorga a la mujer demasiada ampli-

¹⁴ En **El cañonero de Giles** (Romer, 1937) hay un ejemplo similar cuando un entrenador de fútbol inglés, hombre testarudo y de valores opuestos a los nacionales, propone una solución al problema de "entrenar" el equipo: cuando un jugador contrario estaba solito e imbuído comprándolo, él podía correr sin que él lo viera, que va a tener que correr es plato.

tud en la conquista del espacio laboral, mirada que solo empezara modificarse varias décadas más tarde.

Hay también algunos profesionales, sobre todo **médicos y abogados**, prototipo de los varones de clase media que han seguido el mandato paterno de estudiar en la Universidad.

En **La ley que olvidaron** el abogado es un hombre honesto y preocupado por el estudio de la legislación, que asume la defensa de la protagonista y de sus derechos. Pero en general, la mirada sobre la figura del abogado suele ser todavía bastante sesgada, y este aparece entonces como un "pica-pleitos" solo interesado en sus ganancias personales.

En el campo, finalmente, están los **trabajadores rurales** cuya tarea cotidiana suele ser mostrada mucho más explícitamente que la de los **trabajadores de la ciudad**. Los hombres y mujeres del campo son simples y honrados, a veces en contraste con los "no trabajadores", los ricos estancieros. En **El linchera** puede verse, a la manera de "museo" histórico, la actuación no profesional de los habitantes de Tandil que pretende dar "realismo" a la representación de gauchos y chinas de la campaña. Las críticas periodísticas de la época que señalan la actuación "cohibida" de los mismos destacan no obstante que hay en la película "campo nuestro", *chispazos del vivir nuestro y honradez de miras*.³⁹ Sin embargo, será esta una experiencia aislada.

Por su parte, también la variante "testimonial", inaugurada por **Prisioneros de la tierra** al poner en escena a los **trabajadores rurales** explotados del litoral, deberá esperar largos años para encontrar continuadores. **La tierra será nuestra** en 1949, y luego, más propiamente, **Las aguas bajan turbias** en 1952.

El dinero honrado y las "estafas"

Néstor García Canclini redefine la cultura como "todas aquellas prácticas e instituciones dedicadas a la administración del sentido de una sociedad".⁴⁰ Esta construcción de sentido (en el cine y en otros discursos) crea modelos, jerarquías de valores y, por lo mismo, una serie de "delimitaciones" entre lo que se considera conveniente y lo que no. En ese sentido, García Canclini recomienda prestar especial atención al factor consumo como lugar clave para la

³⁹ *La Prensa*, 12 de septiembre de 1933.

⁴⁰ Néstor García Canclini, *Ideología, cultura y poder*. SECUBE / CBE. Buenos Aires, 1983, pág. 60.

conformación de las identidades sociales.⁴¹ En la misma línea, buscando en la pantalla la diferenciación entre los modos de circulación lícita e ilícita del dinero, vamos a encontrar a la vez ciertas marcas de la asignación de lugares e identidades sociales. De hecho, el cine funciona durante décadas como una virtual 'escena de consumo' proponiendo los modos aceptables de conseguir y gastar el dinero, y aquellos que no lo son.

Durante la década del 30, para los ricos tener dinero es un hecho natural que no produce cuestionamientos ni conflictos. Los ricos no están en principio vinculados al mundo de la producción, y el origen de su dinero suele remontarse a grandes fortunas que provienen del pasado: muchas veces en forma de herencia. La *fortuna familiar* solo puede ser cuestionada desde el orden de lo moral, y no en sus orígenes o legitimidad sino en, precisamente, los modos del consumo. Lo que se suele cuestionar, ya sea con argumentos moralistas o desde el tono liviano de la comedia 'festiva' es el *despilfarro*, el gasto inmoral del dinero en el mundo de la *noche*, el juego o las mujeres fáciles. Es el caso de **Hermanos** en la que uno de los hermanos se gasta la *herencia familiar* en las carreras de caballos, lo que trae como consecuencia la caída moral del personaje y la crisis familiar.

Frente al *despilfarro de los ricos* que empieza a insinuarse como "hecho indeseable" en los 30, está también la *generosidad de los pobres*, figura de fuerte raíz cristiana. Los pobres, a pesar de 'no tener', son siempre generosos. Así, el más que humilde trabajador de **Puente Alsina** hospeda a la muchacha rica a la que salva de un intento de suicidio, y se ofende cuando ella intenta darle dinero (¿qué se propone? ¿pagar nuestra hospitalidad?).

En la misma película, como vimos, se despliega la cuestión de los límites de la circulación decente del dinero en el episodio de la huida promovida por el 'capital extranjero'. Y también, como será luego muy frecuente, ricos y pobres se reconcilian, cuando el obrero pobre y generoso desenmascara la inaniobra ilícita. Comenzará a hacerse también frecuente esta figura de la **estafa** como metáfora de la circulación impropia del dinero que remite a un mundo de aprovechadores, traidores, usureros y delincuentes.

En el final de las películas, invariablemente, las estafas son descubiertas y el buen orden de las cosas restaurado. El usurero de **El liniero** cuando descubre que está arruinando a los ancianos que han criado a su propia hija renuncia a su dinero y se aleja del lugar preservando la integridad de la familia rural.

⁴¹ De la Cueva Carlini, que "en una sociedad que se prefiere de demeritar y por lo tanto basar el éxito personal en que los hombres pierdan, queda donde no hay superioridades, la satisfacción de robarlo al que gana es el área fundamental para mantener las diferencias entre los grupos sociales" Op. cit. pág. 76.

Esta también el caso, aparentemente muy distinto, de **Tres anclados en París**, comedia festiva de enreos que enlaza en una trama embrollada, una serie de estafas y desfalcos. Unos amigos han viajado a París, habiendo de ados deudas y secretos en Buenos Aires. Allí, intentan esquilmar en el juego a los tarastas argentinos que legan, para hacerse con el dinero necesario para el regreso. Pero hay más entre sus 'víctimas': hay también un hombre que ha cometido un desfalco para costear la vida lujosa de su hija, y otro que simula ser norteamericano. La intrincada trama de estafas y mentiras incluye el robo de un collar en París, y concluye con los turistas regresando a Buenos Aires, y los tres amigos todavía anclados en París, pero ya con las antiguas culpas lavadas. El tono es aquí divertido y liberal, como suele suceder en las películas de Romero, pero el mecanismo se repite: al final el orden se restaura, y la recomposición familiar encauza las vidas descarriadas y diluye las estafas.

El amor y la amistad

El cine toma del imaginario popular una matriz que lo precede, desde los géneros melodramáticos (como el *folletín*), y que se inscribe en la figura del *triunfo del amor*. En los 30, 'a. final, el amor triunfa', pero solo después de largas dilaciones, casi sobre la palabra "fin". No se han desarrollado todavía las figuras de la *seducción sentimental*, y entonces la trama de amor se resuelve en virtud de factores morales y familiares. Así sucede, por ejemplo, en **Alas de mi patria** o **Así es el tango**, en los que la *pareja imposible* se reúne en el final, casi por decantación, una vez superados los obstáculos morales que parecían presentarse.

Es común para los personajes el dilema de la *elección del amor correcto*, que en este período se concreta exitosamente. En **Bartolo tenía una flauta** el protagonista (Luis Sandrini) se siente tentado en principio por la *mujer rica y frívola*, pero recién cuando elige a la *chica pobre y buena* podrá constituir un hogar y adoptar al niño abandonado. De la misma forma, la regeneración del protagonista de **Por buen camino** queda plasmada al retomar la senda del bien y elegir a la *chica apropiada*. En estos y otros casos, la resolución del conflicto moral lleva implícita la resolución de la trama sentimental.

El tema de la *elección amorosa* puede acarrear también la oposición de las familias, en el sentido de la inconveniencia de la unión por diferencias de clases. La inconveniencia puede deberse a que la muchacha elegida es una *artista*, y por lo tanto una *mujer inconveniente* (**Besos brujos**, **Ayúdame a vivir**, **Puerta cerrada**). La familia del protagonista ampepara por todos los medios el amor con esta mujer no adecuada, hasta la llegada del final feliz. En otra

variante (**Puente Alsina**, **Puerto Nuevo**, **La rubia del camino**) será la chica rica, hastiada de la frivolidad de su mundo, quien optará por el amor del hombre pobre, en este caso sin tanta oposición familiar.

Pero otras veces, la vertiente melodramática impone un final trágico, según la más genuina tradición romántica: los protagonistas son arrastrados por una fatalidad que el verdadero amor no podrá evitar (**La vida de Carlos Gardel**, **Puerta cerrada**, **Giacomo** o **Prisioneros de la tierra**).

Hay también, sobre todo en personajes varones vinculados al mundo del crimen, un modo de 'amor' más alejado de lo que luego será el modelo sentimental, y marcado por ciertos vestigios de sexualidad sugerida. Tenemos, por ejemplo, el delincuente salido de la cárcel en **Fuera de la ley**, que intenta reiteradamente abusar de su hermanastra, anticipando las figuras del amor salvaje y la violación que se definirán en la década de '50. En la misma línea se inscriben los actos de abuso de personajes 'primitivos' (que metonímicamente viven en la selva) como en **Besos brujos** o **Prisioneros de la tierra**.

Las figuras de la **amistad**, por su parte, empiezan a tomar forma desde los años fundacionales del cine argentino. Ya en la pionera **Gardel, 10 canciones** se esboza un modo que será luego un lugar común: el de la **amistad indestructible entre varones**. El vínculo 'que parece haber tenido su origen en la niñez, en la etapa del colegio o en el trabajo' acompaña la vida de los protagonistas 'en las buenas y en las malas', casi como una relación de 'hermanos', tan fuerte como un vínculo de sangre. El amigo acompaña los primeros encuentros y desventuras amorosas, estimula para hacer realidad los sueños, y llama a la reflexión en los momentos en que el rumbo se ha perdido (**Ayúdame a vivir**, **Puerto Nuevo**, **Giacomo**, **Ambición**).

A la amistad entre varones no la destruye el dinero, ni la mala fortuna, ni siquiera una mujer deseada. En **La vida de Carlos Gardel** Carlos y su real amigo Pedro aman a la misma mujer, Teresa, quien ha sido novia del cantor cuando eran niños. Sin embargo, cuando Teresa acepta el ofrecimiento de matrimonio de Pedro, vemos que Carlos (que aún la ama) felicita al amigo ('estoy muy contento de que te haya ido bien, por vos y por Teresa') y decide marcharse a París. Luego, cuando Pedro descubre a Teresa torando por Carlos, se sacrifica también él por el amigo ('siempre lo has querido').

En este período, la amistad entre mujeres tiene más o menos las mismas características, aunque el vínculo carece de la intensidad manifestada en el caso de la amistad entre varones. En **Muchachas que estudian** la amistad es un valor fuerte entre las chicas, y aunque la lealtad a la amiga es puesta en duda por un juego de triángulos amorosos (el grupo resiste unido). Otras veces (**Yo quiero ser bataclana**, **Besos brujos**, la amistad entre mujeres existe pero no es tan "indestructible".



Tres anclados en París, Manuel Romero, 1938

La mirada de los años 30 sobre el mundo de los amigos de la noche es todavía condescendiente, pero en los finales todas las estafas se diluyen y las vidas "descarriadas" se encauzan.

Aun más compleja es la representación de la *amistad entre varones y mujeres*, siempre ambigua, sobre todo si se trata de jóvenes. Hay aquí la representación de un peligro para los varones, que se sienten amenazados por los lazos de amistad de sus mujeres con otros hombres, salvo que los consideren inofensivos por su apariencia o su incapacidad para vincularse con el sexo femenino. Pero en los 30 todavía hay algunos casos de amistad íntima entre parejas amigas.

Están también, en el otro extremo, los **amigos de la noche**, figura inquietante y peligrosa para la *integridad familiar*. Lo que en el Modelo Romero es todavía alegre y pícaro se convierte en diversión, empieza pronto a ser también algo trágico y negativo. En ***Ayúdame a vivir*** los amigos de la noche atraen a una protagonista en un mundo de diversiones peligrosas y le presentan a *la otra mujer*, de dudosa moral. El hombre se aleja de la familia, descuida su trabajo, dilapida su dinero y lastima a la esposa, llevando a su amante al propio dormitorio conyugal.

En el mundo del delito, en lo que sería el germen de nuestro particular género policial, (***Fuera de la ley. Persona honrada se necesita***) encontramos a los amigos del hampa, figura diversa pero de iguales consecuencias nefastas para los personajes. Son, genericamente, los hombres de la banda, amigos y cómplices sin identidad personal definida. Pero incluso estos amigos comparten lealtades y códigos de honor.

El lugar de la mujer

En los años 30 empieza a construirse y debatirse en las pantallas un modelo de *lo femenino*, en el juego de asignación de lugares entre lo privado y lo público. El espacio privado es ya aquí el de la familia, en tanto que lo público se representa todavía como el mundo de las diversiones de la noche, y solo muy eventualmente toma otra forma (el estudio o el trabajo).

A la larga, triunfará en el imaginario un modelo de mujer vinculado a la familia, la mujer realizada como esposa y madre. Pero todavía el modelo de mujer está en construcción, y las figuras suelen ser entonces bastante ambiguas, de modo que es frecuente que mujeres débiles se vuelvan fuertes, y viceversa. En ***Divorcio en Montevideo*** (Romero, 1937) dos mujeres se enfrentan por el amor de un hombre. Dora es una chica de mundo y de buena familia, fuerte, desprejuiciada y no comprometida, pero también irresistible, coqueta y frívola. En cambio la otra mujer es humilde y débil, pero finalmente triunfa desde la honestidad y el amor puro. A veces esta doble naturaleza de la mujer se presenta en términos de diferencia gene-

racional. Por ejemplo en **El linyera**, donde a la mujer vieja solo la vemos sirviendo mate y a lo sumo opinando humildemente, en tanto que la hija asume un rol muy activo, al enfrentar al usurero y negarse al matrimonio con él. Sin embargo, la fortaleza de la mujer no pasa de ser una disputa dentro del mundo femenino, y termina por plegarse al ideal de mujer esposa. Su protagonismo en el relato, en verdad, solo aparece cuando el hombre por algún motivo se desencamina o "descarrila". El de la mujer es un protagonismo de segundo orden, destinado a encauzar la vida de los hombres hacia el matrimonio.

En el otro polo está la mujer de la vida nocturna, la mujer artista o simplemente frívola y despreocupada. En estos casos, es frecuente que la buena mujer rescate a su hombre de la mala vida y de la seducción de esta otra mujer. Pero como dijimos, hay todavía en los 30 una fuerte dosis de ambigüedad en estas figuras, sobre todo en el *Modelo Romero*, y esta mujer artista, por más que el final desemboque en el casamiento "decente", no deja de tener un atractivo y un poder de identificación notables. La clara asignación de sentido de los finales entonces, no alcanza a anular los valores y la personalidad de esta "otra mujer", que fuerza los límites de la "vida decente" con sus atributos de libertad.

Hay también, entonces, un tipo de mujer que no se vuelve objeto pasivo, una "mujer fuerte" que asume un protagonismo "masculino". En **Así es el tango** Tita y Olinda invierten los roles, obligando a sus esposos a asumirse en los caracteres "femeninos": uno debe planchar y realizar otras actividades domésticas, mientras que el otro es engañado por la mujer, y no tiene más remedio que hacerse cargo de sus errores pasados.

Esta actitud fuerte y activa será una constante en los personajes interpretados por Tita Merello. En **La fuga**, por ejemplo, es una cantante de tangos del mundo de la noche que ayuda a un delincuente, pero que no deja de mostrar ciertos valores de lealtad y decisión. En **Noches de Buenos Aires** ocurre lo mismo: el personaje es aquí una mujer de los bajos fondos pero a la vez honesta, y lo demuestra cuando le da un cachetazo al hombre que pretende hacer las veces de "celestino" con otra muchacha casada.

Otras veces, la mujer independiente es una joven de buena posición que "se rebela" contra los cánones familiares, como la chica maestra de **La rubia del camino** quien si bien hace siempre lo que quiere, se desmboacar su recorrido de libertad en el amor verdadero con un hombre humilde. La mujer independiente, efímero tipo de personaje que la década de 30 dibuja tímidamente pero no se anima a consolar, dará lugar en los 50 a la figura de la "mujer moderna", ya con límites precisos acerca de su ubicación social.

Diversiones, fiestas y juegos

En los tempranos años 30 los ambientes más frecuentes de diversion para las personas son los del mundo de la **noche**, dentro del cual incluso puede verse una diferenciación entre el consumo de ricos y pobres. Para los adaltes adinerados salir a comer implica vestirse de etiqueta para concurrir al restaurante, los salones o clubes en los que a música en vivo (el jazz, el foxtrot o incluso el tango) invitan a bailar. Luego de la cena pueden ir a la *boite* o el *cabaret*, un ambiente que parece poco apropiado para gente de nivel, pero que es defendido como propio por las nuevas generaciones. En **Puerto Nuevo**, la joven Raquel deniega la "honorabilidad" de un cabaret: "¡que anticuada! ¡lo van las familias!". En este film, el cabaret es "El piccolo natio" (ambientado como tal tiene en un primer piso unos palcos que permiten ver la pista de baile) y que pueden aislarse de ella con cortinas que dan privacidad al ambiente. La orquesta toca en vivo (vestidos de marineros), las parejas bailan en el centro del salón, la cancionista hace su número entre las mesas, vestida provocativamente. Todos comen, beben, bailan y fuman.

Generalmente la *boite* es un cabaret fino al que concurren los jóvenes para iniciarse en la adultez, los hombres que no desean ser vistos por sus esposas, y las mujeres de reputación dudosa. El protagonista de **Ayúdame a vivir** asiste al "Gato negro", invitado por los amigos de la noche (aquellos que lo apartan de la buena senda). Se trata de un ambiente amplio con mesas pequeñas, en las que se observa una lámpara, la botella de champagne y el teléfono a través del cual se realizan los primeros acercamientos amorosos entre las mesas. En **El cañonero de Giles** la noche de Buenos Aires y el "Chantecler" son la tentación del joven futbolista, que se pierde en brazos de una "milongaita", contratada por el club contrario para que lo debute ante la inminencia de la final del campeonato.

Para los espectadores de la época, probablemente, estas boites representativas eran un mundo desconocido, pero bien podían cumplir la función (como lo sostiene Nestor Cerbatto,⁴² de alimentar las fantasías de transgresión en el marco de un relato que, por otra parte, tiende a final feliz o moralizante).

En el manducatorio está también la representación del fútbol como espectáculo popular en una época que conocía ya el auge de los grandes clubes. En ese sentido, la historia que cuenta **El cañonero de Giles** ancla en diversos puntos de la realidad de mundo deportivo: en los años 30 el fútbol comenzaba a mover dinero en cantidad, los estadios se habían multiplicado y ampliado

⁴² Nestor Cerbatto y otros, **El film como fuente no tradicional de la historia**, Mar del Plata: Trilce, 1994. Ver: partymemories.com. Historia del cine de 1930. Mimeo, pag. 17.

las giras de los clubes por el interior eran la oportunidad para descubrir nuevos talentos y los futbolistas exitosos podían ya lograr reconocimientos sociales y económicos. La película en cuestión relata la historia de un chico que juega en un club local donde es reconocido como crack, y que luego es contratado por un club de Buenos Aires. Las necesidades económicas lo llevan a trasladarse a la Capital, donde se convierte en ídolo nacional, y su carrera es seguida a través de la radio en su pueblo y en todos los del país. Ya están representados aquí los tres "mitos fundadores" del fútbol:¹³ el crack, nacido del potrero, la carrera profesional, como forma de lograr el ascenso individual y solucionar los problemas económicos familiares, y el hincha, cuya lealtad se aprecia en los momentos difíciles. Estos tópicos podrán encontrarse también en otros filmes contemporáneos y posteriores (**Los tres berretines**, **Pelota de trapo**, **El hincha**).

Se va perfilando al mismo tiempo otra gran "pasión popular", las carreras de caballos en el hipódromo, que congregan a verdaderas multitudes, un público en su mayoría también masculino, correctamente vestido con saco y corbata, que sigue con fervor la suerte de sus apuestas. Aparece aquí la figura del jugador, el hombre que (como en **Hermanos**) dilapida la herencia familiar jugando a los "burros".

Menos frecuente aun es la representación del mismo cine como medio de esparcimiento, aunque el espectáculo cinematográfico estaba también en franco auge en la sociedad argentina. Excepcionalmente (p.ej. **Bartolo tenía una flauta**) el cine aparece como un modo de diversión de los sectores populares, en contraste con otras actividades de las clases acomodadas.

El mundo de las instituciones

Significativamente, las primeras **instituciones** que toman forma nítida en el cine sonoro argentino corresponden las **Fuerzas Armadas**. **La muchachada de a bordo** (Romero, 1936), **Cadetes del San Martín** (Soffici, 1937) y **Alas de mi patria** (Borcosque, 1938), muestran profusamente, casi en términos de publicidad institucional, las actividades y moralidades de la Marina, el Ejército y la Aviación Militar respectivamente. Ejercitaciones y ceremonias militares, así como reglas y leyes castrenses son objeto de descripción y a veces explicación pedagógica ("todo el que realiza una hazaña tiene derecho a izar la bandera").

¹³ Ver Eduardo Archetti, *Fútbol y estereotipos*, en F. Devoto (comp.), **Historia de la vida privada en la Argentina** (Buenos Aires: Taurus, 1991), t. II, págs. 238 y 239.

La muchachada de a bordo despliega una serie de situaciones de comedia, pero sobrevolando temáticamente las cuestiones de la camaradería y el deber. En **Cadetes del San Martín** el énfasis está puesto en mostrar los valores de las actividades formativas en el Colegio Militar de la Nación, institución de reciente data, y en **Alas de mi patria** se valora y honra la tarea heroica, más bien individual y de carácter técnico, de los primeros aviadores militares argentinos: motor del 'progreso de la patria'. En todos los casos, los conflictos individuales no cuestionan la salud institucional, e incluso ciertas desobediencias resultan justificadas y reabsorbidas por la institución. Los militares son verdaderos hombres de honor, héroes morales de la Patria. Las instituciones formadoras constituyen una escuela de nobleza de bien, en la que se preparan quienes van a defender el honor de la Nación. La mirada de los realzadores está cargada de admiración, la misma con que los padres observan el desfile de sus hijos cadetes en las películas.

Por su parte, la **Policía** recibe dos miradas durante el período: una tímida y positiva, casi de exaltación moral, y otra de tono veladamente crítico. Encontramos por un lado, muy circunstancialmente, al *policia bueno*, el agente de la esquina de trato cordial (**Así es la vida**). O también al comisario bonachón de **Bartolo tenía una flauta** que convida un mate al hombre detenido en el calabozo. Esta visión no necesita ser justificada argumentativamente, y presupone cierto sentido común de época favorable a la imagen policial.

Otras veces se despliega una fuerza argumentativa considerable a favor de la institución. **Fuera de la ley**, por ejemplo, cuenta la historia de un delincuente que es hijo de un comisario retirado: un *policia bueno* y honesto, quien tras haber sido liberado de las fechorías de su hijo, solicita que le asignen el caso de cerrar la delincuencia que persigue a la banda. En el final, padre e hijo se encuentran cara a cara: el joven amenaza con matarse, pero es finalmente abatido por otro policía, cuando está a punto de asesinar a su padre. La lucha entre el bien y el mal, aunque dramática, tiene aquí un carácter limpio y esquematizado, y no hay conflicto moral interno en los personajes. La institución policial asume una misión terriblemente difícil, pero moralmente inapelable. Esta mirada positiva es bastante común en la época, incluso en los melodramas: tanto la policía, la cárcel, se ven ser ámbitos institucional y moralmente impecables (**Puerta cerrada**).

Continuamente, hay también una mirada más crítica, que se monta en la figura del *farquero*. Ya en **Tango!** la Policía se opone a la vida social de los *trabales*. 'A la policía le revuelca a uno todo el pasado', le dice Berrettoni a Mariandra y, en vez de denunciarlo, decide arreglar las cosas personalmente: 'como hombre'. Mas tarde el mismo personaje relata, en tono cómico

una historia de su pasado: su mujer lo engañaba con un policía y él, borracho, se pelea con los vigilantes, pero termina "seis días en el Departamento" y "me curé para siempre". También en **Puerto Nuevo** el policía es temido por los habitantes del barrio precario, y es objeto de burla cuando se retira. Los "sin trabajo" son, para el policía, unos vagos, aunque como dijimos esta mirada es luego revertida por el relato.

Lo más común, sin embargo, sobre todo en la comedia, es que los policías cumplan un rol más bien decorativo, mientras que son otros personajes los que resuelven la trama policial.

El inspector de **Melodías porteñas**, que llega a investigar el robo de una caja fuerte, todo lo que hace es "pedir silencio". Hay también un Juez de Instrucción que se ocupa del caso, pero es finalmente el personaje Arguello quien, como improvisado "detective", reconstruye con Juanita la escena del crimen y resuelve el caso, mediante la representación de una farsa. También en **Noches de Buenos Aires** la Policía detiene al sospechoso de un asesinato, pero es Tita la que descubre y atrapa al asesino e inculso, al llegar los policías evita que un disparo del criminal los alcance. Bien puede verse, detrás de esta figura, una velada visión satírica sobre el rol policial, aunque más no sea de carácter inconsciente. Los personajes, por lo menos, no parecen confiar en la Policía, como vemos también en **Hermanos**, cuando los hermanos del joven que ha desaparecido se niegan terminantemente a avisar a la Policía, y resuelven la situación por sus propios medios.

En los años 30 podemos encontrar todavía varias veces la representación del mundo de la **política**, que desapareciera casi por completo de las pantallas en la década de 50. En **Así es la vida** hay una mirada duramente crítica sobre el mundo de la política: un analfabeto es "recomendado" como inspector de escuelas, y además los políticos defienden a un hombre inescrupuloso ofreciendo cargos al juez que debe juzgarlo. El político es aquí el típico caudillo paternalista, que se involucra en negociados tales como el "contrabando de autos con chapa oficial", pero que igualmente es encontrado "inocente". Al declararse la guerra en Europa, el nombre ve en esto una verdadera oportunidad para apropiarse de un "saco de oro" abierto a todos los que sepamos aprovecharlo. La contrapartida es el joven de filiación socialista y carácter idealista, quien resultará luego "diputado electo". La fuerza moral de este político honesto logrará la conversión moral del político corrupto que termina defendiéndolo. También en **Hermanos** hay varias referencias al mundo de la política: como el discurso en un comité partidario no identificado, y referencias similares a los "acomodos". Hay también aquí un político decente, que cree en ideales, pero los correccionarios se burlan de él, ya que consideran que "política es triunfar".

Resulta clara en estos ejemplos la polémica desatada entre la política entendida como defensa de los ideales o como negocio personal, ilicito, seguramente eco de un debate social ya existente.

La resolución de los conflictos: cachetadas y trompadas

En el cine de los años 30, muchas situaciones conflictivas se resuelven 'naturalmente' con el simple método de pegar algunas cachetadas o trompadas. Si en **Tango!** el conflicto sentimental se resuelve todavía, según la tradición poética tanguera, con un anacrónico duelo a cuchillo, en lo sucesivo la violencia como método se suaviza siempre con toques de humor. En **Noches de Buenos Aires** hay cachetazos a granel en escenas propuestas con o cómicas. Y también **Melodías porteñas**, con su tono farsesco al viejo estilo del sainete, abunda en gags cómicos basados en acciones violentas como la repetida secuencia en la que al reportero le rompen la cámara una y otra vez.

Habitualmente las situaciones de acción violenta se transforman sobre la marcha en escenas cómicas, mecanismo que permite a la vez representar la violencia y minimizarla. En **La Vuelta de Rocha** hay una escena en la que un malandra obliga a las chicas artistas a 'hacer las mesas', un eufemismo que sugiere la iniciación en la prostitución. Cuando este hombre intenta propasarse con la protagonista alguien se interpone y lo impide, y toda la escena culmina en una gresca monumental, que repentinamente pasa del tono melodramático al cómico. Una vez más, se despliega una sutil e inconfesable mirada complice sobre la violencia cotidiana. En la misma línea pueden interpretarse algunas escenas cargadas de violencia estilizada, como la del 'domador' de **La vida es un tango** (Florencio Parravicini) que lleva adelante un número artístico consistente en disparar con armas de fuego sobre una chica sentada (o que sin tocarla). Finalmente, enfrentado a un público culto y culto viajero en mano, el domador logra educarlo y 'civilizarlo'.

Más raramente hay algunas películas de cuño moralista que plantean explícitamente una opinión negativa sobre la violencia, como **Por buen camino** que presenta un ideal de vida sana dedicada al deporte. Cuando el protagonista pierde la buena senda, entra también en el camino de la violencia doméstica golpeando en la cabeza a un amigo que pretende ayudarlo. Después, en el club, los dos vuelven a enfrentarse en un ring de box, pero la novia interviene para evitar que la violencia se vaya de cauce.

Muy distinta es la representación de la violencia social que propone **Prisioneros de la tierra** en la que vemos como los inhumanos patrones se

enseñan con los *trabajadores rurales* los obligan a firmar el contrato a "rebencazos" los atan al mástil del barco y los golpean como castigo, hasta los asesinan cuando pretenden escapar de ese infierno. Obviamente, la mirada sobre esta violencia es crítica, y en el final se justifica la *contra violencia* de los explotados: estalla la *rebelión* y la secuencia se resuelve con una pesca física en la que el peon explotado (Ángel Magaña) lleva al patrón hasta la orilla también a "rebencazos", y lo lanza en una balsa río abajo. La violencia se asocia aquí al territorio "maldito" del alto Paraná y se extiende como si se tratara de una enfermedad ineludible. También el *médico* extranjero muere luego de sufrir un terrible ataque con acunaciones, en el que golpea ferozmente a su propia hija. La violencia de los orígenes es también *violencia doméstica* y será esta una figura que habrá de reaparecer en algunas películas "testimoniales" de los 50, con otros matices y representada siempre en un pasado "ya superado".

Causas y efectos: la lógica del relato

Hay siempre en una película una lógica narrativa que establece determinadas causas para determinados efectos. En verdad, estas **causalidades** suelen repetirse en un importante número de filmes, en los distintos periodos o modelos. Una variante muy común, a partir de los 30, es la que atribuye a una *fuerza superior* (el *azar* o el **destino**) el origen causal de los avatares de los personajes. "Dios lo ha querido así", dice el protagonista de ***La modelo y la estrella*** (Romero, 1939) para explicar un alejamiento sentimental. "El destino está contra nosotros", dirá después, cuando no puede obtener el divorcio.

En el terreno del melodrama, esta lógica produce las consabidas *casualidades abusivas*, como cuando la protagonista de ***Puerta cerrada*** (Libertad Lamarque) se encuentra "casualmente", veinte años después, con su propio hijo, que sale a defenderla de un asalto sin sospechar que se trata de su propia madre. O también en ***Tres anclados en París*** justo cuando uno de los hombres decide volver a Buenos Aires a reencontrarse con su hija, esta viaja a París y el reencauentro se produce por *azar*.

La variante pesimista de esta lógica determinista es menos común. Ya mencionamos el caso, excepcional y prematuro, de ***Prisioneros de la tierra***, que dispone un destino trágico para los personajes, pero también está ***La vida de Carlos Gardel***, en la que la "muchacha buena" llega tarde al puerto y así permite que Gardel viaje a París y se consagre internacionalmente. En el final, ella escucha por primera vez la grabación de la canción que él le ha escrito (*El día que me quieras*), "justo en el momento" en que Gardel muere en el accidente.

Existe también otra variante, menos fatalista, en la que las causas de los hechos se atribuyen a la **voluntad moral** de los personajes, que actúan conscientemente para lograr la restauración del buen orden. Los ejemplos más claros de esta modalidad —que ira perdiendo fuerza en las décadas siguientes— están en los melodramas moralistas de los orígenes: **Por buen camino**, en la que el joven descarriado se rehabilita gracias a su esfuerzo personal, o **Hermanos**, donde el orden familiar es restaurado por voluntad y decisión de los hermanos.

La causa de la caída del hermano se asigna, aquí como en otros casos, a la vida nocturna y al juego (falta de control, ansias de vivir que se yo...).

Noches de Buenos Aires y **Melodías porteñas** —dos comedias construidas sobre el modelo originario de la revista musical— despliegan sendas tramas policiales en tono de farsa —que son resueltas por artistas que ocupan el lugar de investigadores del crimen con sus propios métodos y deducciones—. No es el destino quien interviene aquí para restaurar el orden sino, en todo caso, la picardía de los mismos personajes. La causa del desequilibrio, en **Melodías porteñas**, se ubica en la ambición y en el mismo sistema de financiación de la radio, que justifica que el director (Enrique S. Discepolo) apele a cualquier método con tal de mantener la audiencia.

Ciertas relaciones de *causa efecto*, por otra parte, se pretenden directas y naturales, como aquellas que legitiman el funcionamiento del buen orden social. En **Puente Alsina**, ni bien se conoce que el protagonista es un hombre honesto y trabajador, los amigos de su competidor sentimental abandonan a éste entre buras, y la pareja —buena— se concreta de inmediato. Las atribuciones de valor, entonces, no son puestas en duda: la mala vida produce siempre efectos negativos, y a la inversa.

Paradójica y significativamente, en **Alas de mi patria**, de explícita argumentación moral, la actitud del teniente que desobedece por convicción y amistad las ordenes superiores será un eslabón necesano en la historia del "progreso aeronáutico". Volveremos a encontrar esta figura, en la que la desobediencia militar puede ser valorada positivamente.

Los años 40

El mundo en los años 40

Toda la primera mitad de la década de 40 está signada por la extensión de la Segunda Guerra Mundial, con sus dramáticas secuelas de muerte y destrucción. En 1940 Alemania invade Francia, donde se instala un gobierno colaboracionista con la potencia dominante a cargo del mariscal Petain. En plena ofensiva Alemania también invade Noruega, Dinamarca e Islandia, y capitulan Bélgica, Holanda y Luxemburgo.

El 10 de junio, Italia declara formalmente la guerra a los aliados.

El gobierno de Stalin, que todavía no participa en la guerra, manda asesinar a Leon Trotsky en México, y anexa las repúblicas bálticas de Lituania, Estonia y Letonia.

En los todavía neutrales Estados Unidos de América se produce la primera transmisión experimental de televisión en colores, a cargo de la CBS en la ciudad de Nueva York.

En la Argentina se inaugura el estadio de Boca Juniors, la popular "Bombonera", mientras el mundo cinematográfico recibe con entusiasmo al productor estadounidense Adolph Zukor.

En 1941, la Guerra Mundial toma un nuevo y dramático rumbo cuando Alemania invade Yugoslavia y Grecia, y rompe luego su pacto de no agresión con la Unión Soviética, y comienza la invasión a su extenso territorio.

Aviones japoneses bombardean la base naval de Pearl Harbor en Hawái, y también los Estados Unidos se involucran en la guerra.

En ese año en Argentina se crean Fabricaciones Militares, la Flota Mercante del Estado y el Instituto Geográfico Militar.

En 1942 los nazis deciden el exterminio de los judíos, conocido como "la solución final", y tropas alemanas dan comienzo a la larguísima batalla de Stalingrado, que culminará al año siguiente con el triunfo soviético. Este episodio junto a la victoria del general inglés Montgomery sobre Rommel en El Alamein comienza a revertir la tendencia del triunfo alemán que parecía inexorable hasta el momento.

1943 habrá de ser un año de grandes cambios políticos en la Argentina, un golpe de Estado encabezado por el GOL, una logia militar de la que formaba parte el coronel Perón, derroca al gobierno constituido por Castillo. El general Rawson encabeza el golpe, pero una jugada política le impide asumir la presidencia, siendo desplazado por el general Ramírez.

Con los militares en el poder queda atrás una década de cuestionados gobiernos conservadores, al tiempo que empieza a gestarse una nueva fuerza política, el justicialismo, encabezada por Juan Domingo Perón.

Entre sus primeras medidas el nuevo Gobierno disuelve el Parlamento y los partidos políticos, crea la Subsecretaría de Información y Prensa y la Policía Federal.

Comienza un férreo control sobre las expresiones culturales, incluyendo la modificación de las palabras provenientes de un fardo en las letras de tango. Se establece la enseñanza religiosa (católica) en escuelas y colegios del Estado.

En el mundo la guerra comenzaba su cuenta regresiva. La rendición alemana tras la batalla de Stalingrado y el desembarco aliado en Sicilia, que culminaría con la caída de Mussolini, preanuncian la victoria de las fuerzas democráticas. También en el norte de África se produce la rendición total de las fuerzas de Eje.

Durante 1944 el curso de la guerra ya parece definido. Tras el desembarco de las tropas aliadas en Normandía es liberada París y las fuerzas aliadas ocupan Roma. Son liberadas también Bucarest, Bruselas y Atenas.

En la Argentina el general Edelmiro Farrell reemplaza al presidente Ramírez, mientras el coronel Perón va asumiendo distintas responsabilidades de gobierno: vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo. Desde su Secretaría logra firmar numerosos convenios colectivos de trabajo, al tiempo que cosecha el apoyo de los sindicatos. Fundamenta así para la conformación del nuevo movimiento político.

Ante el curso inexorable de la guerra, la Argentina rompe finalmente relaciones con Alemania y Japón.

En San Juan un terremoto deja como saldo cerca de 7000 muertos; en un festival benéfico realizado en el Luna Park habrán de conocerse Perón y la actriz de radio y teatro Eva Duarte.

1945 será un año clave en la historia del siglo XX. Finaliza la Segunda Guerra Mundial con el triunfo de las democracias occidentales y el comunismo soviético sobre Alemania, Italia y Japón. El 7 de mayo (tras el suicidio de Hitler), se rinde incondicionalmente Alemania. Pero el 6 de agosto la bomba atómica, arrojada por los Estados Unidos aniquila a la ciudad japonesa de Hiroshima, con un saldo de ochenta mil muertos. Pocos días después un segundo explosivo causa cuarenta mil muertos en Nagasaki. El 14 de agosto se rinde el gobierno imperial japonés de Hirohito.

Las conferencias de Yalta y Potsdam van delineando el nuevo mapa político del mundo, en tanto que las recién creadas Naciones Unidas se presentan como el organismo que debería velar por la paz del mundo.

El 27 de marzo la Argentina declara la guerra a Alemania y Japón. En medio de fragores políticos que incluyen la legalización del Partido Comunista Argentino y el restablecimiento temporal de la autonomía universitaria, se van conformando dos grupos claramente diferenciados: los partidos tradicionales (apoyados por el comunismo y con activa participación del embajador estadounidense Spruille Braden) y un sector acaudalado por el coronel Perón, que tras ser destituido de sus cargos recobra un masivo respaldo popular el 17 de octubre en la Plaza de Mayo.

La última medida de importancia del gobierno militar será la instauración por decreto del aguinaldo.

El mundo de posguerra asiste en 1946 a la primera Asamblea General de las Naciones Unidas que congrega 51 países, incluyendo a Argentina. El Tribunal Internacional comienza sus sesiones el 1 de octubre en Nuremberg juzgando los crímenes de guerra de los nazis.

En la Argentina el peronismo gana las elecciones presidenciales con 1 486 000 votos contra 1 208 000 de la Unión Democrática. El 4 de junio Juan Domingo Perón, acompañado por Hortensio Quijano, en-

cia su mandato de seis años creando durante el año la Flota Aerea Mercante y adquiriendo algunas empresas de servicios públicos de capitales europeos con el recién nacionalizado Banco Central.

La conflictiva relación del gobierno con la clase media y la intelectualidad se expresa en el mantenimiento de la intervención a las universidades, decretada por el gobierno militar.

1947 es el año en que según algunos analistas comienza la guerra fría entre la coalición entre los países capitalistas liderados por los Estados Unidos y los socialistas por la Unión Soviética.

En ese mismo año Perón proclama la independencia económica, se gana el voto femenino y se constituye la Rama Femenina del Partido Peronista con participación prebunde ante de Eva Perón. Se crea el Liceo Militar Nava, la Dirección General Impositiva y el AP (Instituto Argentino para la Promoción de Intercambio), se inaugura el Aeroparque Metropolitano en la ciudad de Buenos Aires y se firma el convenio de compra de los ferrocarriles de propiedad inglesa. Pero también se inicia la ley de enseñanza religiosa y por ley se elimina la autonomía universitaria.

Bernardo Houssay, activo opositor al gobierno, obtiene el premio Nobel de Medicina.

En 1948 se crea la Organización de Estados Americanos. Ese mismo año, en tierras palestinas ocupadas durante años por el imperio Británico, se crea el Estado de Israel. El nuevo país recibe inmigrantes judíos de todo el mundo y creará una situación tensa ante sus vecinos árabes.

Si en 1947 se habían creado los primeros transistores, durante el presente año comienzan a fabricarse los primeros discos de larga duración y la máquina Polaroid, que permite el revelado fotográfico automático.

En la Argentina triunfan ampliamente los partidarios del gobierno en las elecciones para la Convención Constituyente que habría de permitir la reelección de Perón. En el año de la creación de la Federación con Eva Perón se pone preso a Cipriano Reyes, el legendario dirigente del gremio de la Carne protagonista del 17 de octubre.

El deporte argentino brilla en las olimpiadas, en su primera edición tras la guerra, en Londres, con medallas de oro los boxeadores Pascual Pérez y Rafael Iglesias, y el maratonista Delfo Cabrera.

El acontecimiento político del año 1949 en materia mundial es la institución de la República Popular China, de contenido marxista, liderada por Mao Tse Tung. Chiang Ka Shek abandona el territorio continental y asume el gobierno en la isla de Taiwan.

Se desata la primera guerra árabe-israelí, comenzando la expansión territorial de dicho Estado que obtiene Galilea, la franja palestina y la Franja de Gaza.

Alemania queda dividida formalmente constituyéndose la República Federal Alemana, la RDA y la República Democrática Alemana socialista. El 4 de abril se crea la OTAN (Organización del Tratado de Atlántico Norte), la mayor alianza militar del mundo integrada por los Estados Unidos de América y las naciones del oeste de Europa.

En la Argentina se funda el Partido Peronista Femenino, la Universidad Obrera Nacional y se renombró la famosa Universidad Tecnológica Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional. Se crean las líneas Aerolíneas Argentinas, que absorbe empresas locales, y se habilita el Aeropuerto Internacional de Ezeiza.



Los años 40

Un bebe de contrabando, Morera, 1940

Entre el pesimismo romántico y el modelo sentimental

Argumentaciones más sutiles

Las argumentaciones que han puesto en juego la decada del 30 se repiten en los 40, de la mano de un arsenal retórico y estético que empieza ahora a ser homogéneo y claro. Subsisten todavía algunos argumentos explícitamente ideológicos, herederos de la línea moralista de los 30, pero lo más común es que las argumentaciones morales tomen una forma mucho más sutil, aunque igualmente nítida. **Cuando en el cielo pasen lista** (Borcosque, 1945), y **Corazón** (Borcosque, 1947), ambas protagonizadas por Narciso Ibañez Menta como maestro, son explícitas y directas en su argumentación en favor de los ideales de patria, honor, dignidad y bien. Lo mismo sucede con **Su mejor alumno** (1944) y **La guerra gaucha** (1942), las dos dirigidas por Lucas Demare, que recrean episodios de la historia argentina (la vida de Domingo Faustino Sarmiento y las guerras de la Independencia) en términos de exaltación de los valores morales y patrióticos.

En una línea de mayor sutileza (narrativa y argumentativa) está **Mirad los lirios del campo** (Arancibia, 1947) que relata una historia sentimental en el marco de la **lucha entre el bien y el mal**. Se plantea aquí la cuestión de la ética profesional en el mundo de la medicina, en términos de la contradicción entre los médicos abnegados y aquellos médicos que se dejan llevar por la frivola comercialización de la medicina (la "cirugía estética"). Un discurso edificante de cine moral se explicita en la voz en off del final cuando la muchacha que muere recuerda que "Dios protege a todas sus criaturas como lo hace con los lirios del campo". A partir de los 40, la presencia de la **lucha entre el bien y el mal**, eterno y universal, reaparecerá frecuentemente en los guiones.

Santos Vega vuelve (el copellido Torres Ríos, 1947) aporta también una cuota de creatividad y sutileza y le suma la misma intención argumentativa. Aquí un descendiente del payador Santos Vega, cantante de tango en Buenos Aires, viaja al campo a cobrar una herencia, pero el requisito que debe sortear es vencer al diablo mismo y vencerlo en una "payada". El joven que va a pagarle

eventos como verdaderas, luego de escuchar al 'alma en pena' de su antepasado, vence al diablo, libera a Santos Vega de su encadenamiento sobrenatural, y se reconcilia con su pasado y sus raíces.

Más allá de estas argumentaciones de orden moral, más o menos explícitas, otras propuestas se afinan y consolidan en los 40, entre ellas la muy frecuente que da cuenta del **triunfo del amor**. En la versión más corriente heredada del melodrama, el amor triunfa atravesando las barreras sociales como le sucede a la protagonista de **Los martes orquideas** (Francisco Mugica, 1941), hija de una familia rica a quien el padre le inventa un admirador secreto para curarla de un 'complejo de inferioridad', y que termina finalmente casándose con este mismo muchacho pobre. Y esta también **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** (Romero, 1942), en la que la hija del dueño de las grandes tiendas se casa al final con uno de los vendedores. **Cándida millonaria** (Bayón Herrera, 1941) que cuenta la historia de una 'galleguita' pobre que se casa con el español viudo y rico para el que trabaja como sirvienta. O **Isabelita** (Romero, 1940), en la que una chica de familia bien, harta de la frivolidad del ambiente de los 'pitucos' y de su novio aristócrata, se zambulle en la vida del pueblo, donde encuentra además al hombre de su vida, un director de orquesta socialista que odia a las 'chicas bien'. En todos los casos, el final feliz llega con el **triunfo del amor**, coronado ahora siempre por la figura de la **boda**.

En ocasiones, también, el argumento del **triunfo del amor** se entrelaza con otros: la **fuerza ordenadora del destino**, la **lucha del bien contra el mal** o el **sacrificio y consagración de los artistas**. En **La luz de un fósforo** (Leopoldo Torres Ríos, 1940) un hombre eterno estudiante al que nunca se le ha conocido una novia, recibe las burlas de sus amigos y se ve obligado a inventar una historia romántica con una famosa cantante lírica. Tras una serie de peripecias, los dos terminan realmente enamorados de modo que gracias a la **fuerza del destino** finalmente el amor triunfa. En **Persona honrada se necesita** (Francisco Mugica, 1941) el jefe de una banda de ladrones perseguido por la policía (Francisco Petrone) gana la lotería pero obviamente no la puede cobrar. Esto da origen a una farsa en la que el delincuente engaña a una muchacha honrada para que cobre el premio en su nombre. En el desenlace, el delincuente se arrepiente y se entrega a la justicia, para reencontrarse con su amor, luego de pagar sus culpas, decidido a vivir la vida sencilla y alegre de los humildes. El amor triunfa y redime, vislumbrándose detrás de la trama la mano ordenadora del destino.

En el final de **El mozo número 13** (Leopoldo Torres Ríos, 1941) el **destino** restablece la trama sentimental y también el desorden económico, al desentranar la estafa que alteraba el mundo de los ricos. El humilde mozo (Tito

Lusiardo), jugador empedernido, se envuelve en una trama de enredos que lleguen a lo desopitante, pero que despliegan su argumentación con notable claridad: el hombre le ruega a la Virgen que lo ayude a ganar en las carreras y esta, en un sueño, le pide a su vez que deje de jugar y que done todo a los pobres para cambiar su suerte. La profecía se cumple con creces: el mozo es llevado a restaurar el orden en la mansión de unos millonarios filántropos y al final se queda increíblemente, con la chica y una importante suma de dinero, y además gana en una rifa un auto y un chalet. Pero, siguiendo los consejos de la Virgen, los regala a sus amigos y deja el juego para siempre ('si por una vez que no fui a las carreras gane todo esto').

El recurso es muy frecuente. La fuerza ordenadora del destino demuestra un poder desconocido que nos ubica en el límite de lo verosímil: en **Isabelita** el destino ordena en el final a las tres parejas en matrimonio. **La danza de la fortuna** (Bayon Herrera, 1944), como indica su título, adopta la fuerza ordenadora del destino como argumentación central. Una mujer multimillonaria (Olinda Bozan) decide casarse con el hombre que le salvó la vida, su mayordomo (Luis Sandrini), en "artículo mortis". El mayordomo acepta, convencido de que a ella le queda poca vida, y comienza una vida de excesos despilfarrando el dinero a manos llenas. Pero luego de meses de agonía, la mujer se recupera, y se desata entonces una trama cómica de enredos policiales que lleva a los personajes a perder la casa y el dinero, y a mudarse a una casona sucia y derruida. El final reserva aún una vuelta providencial de la fortuna: cuando en el jardín de la casona se descubre petróleo.

El triunfo del amor se enlaza otras veces con la **consagración y el sacrificio de los artistas**, ya sea que el amor honesto triunfe paralelamente al éxito artístico (**Yo quiero ser bataclana**) o que el artista se sacrifique precisamente, para que el amor pueda triunfar (**Melodías de América** Morera, 1940).

En las películas de Romero, el **triunfo del amor** conserva un tono por lo menos irónico. En **Casamiento en Buenos Aires**, comedia liviana de enredos con final feliz, el amor es sin embargo para los hombres pero distinto e interés y para las mujeres solo deseo de restauración matrimonial. Aun más amargo es el trasfondo en **Muchachas que estudian** (1942): si bien el amor se impone sobre las falsas creencias, observamos también el embarazo de una quinceañera y la resignación de una estudiante de derecho que acepta casarse por seguridad con su profesor.

La fuerza del amor es notable incluso en algunas películas oscuras o "cómicas" que pueden verse en el período, como **El hombre que amé** (De Zavaleta, 1947), en la que el amor se impone incluso sobre la muerte y las "fuerzas oscuras". La primera escena de la película que explicita el marco argumen-

lativo propuesto, presenta a unos amigos que discuten acerca de si hay "poderes que nos dominan": mientras el médico se opone a esta visión sobrenatural, y llega a esto el "subconsciente" y el filósofo niega de plano la existencia de algo fuera de lo racional. Raben, por su parte, opina "creo firmemente que nos gobiernan cosas desconocidas". El argumento, luego, no hace más que comprobar esta última tesis, pero con una salvedad: la **fuerza del amor** puede contrarrestar incluso a estas fuerzas oscuras.

Hay, en verdad, dos "lógicas narrativas" contrapuestas durante e por lo que explican cada una a su manera las causas o fundamentos de todo lo que ocurre: por un lado a que asigna al **destino** el poder de ordenar y restaurar las cosas, y por otro la que funda este poder en la **voluntad moral** de los personajes. En algunas películas, en efecto, la **fuerza ordenadora del destino** mediante una serie casi inverosímil de "casualidades", resuelve todos los conflictos: reúne a los enamorados más allá de las diferencias sociales (*Isabelita*), y reúne también a los matrimonios conflictuados por la falta de hijos mediante oportunos embarazos (*Casamiento en Buenos Aires*, *Cándida millonaria*).

En la otra línea, hay personajes que trabajan para restaurar el orden quebrado de las cosas, desafiando las adversidades y a fuerza de **voluntad moral**. En *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* el conflicto social se origina a partir de la ambición desmedida de los empleados "arrogantes de la empresa (dejando a salvo el honor del buen patrón). La restauración del desequilibrio económico y social es liderada activamente por la hija del patrón, quien en el mismo movimiento accede al verdadero amor.

También Robertito, el joven descarnado de *Volver a vivir* (Milán, 1941) despliega una intensa actividad para lavar sus culpas y reintegrarse en el hogar paterno: busca ayuda con los amigos, busca trabajo sin suerte, escapa en un vagón de tren para alejarse del mundo del hampa, se escapa también del tren para que no lo robem, y recata finalmente en una hospitalaria casa rural donde empieza a recuperarse mediante el trabajo sano.

Las "lógicas causalidades" merced a las "fuerzas ordenadoras" de "destino" y "la voluntad moral de los personajes" pueden a veces también contraponerse dentro del mismo film, como en *Mirad los lirios del campo*, que propone un conflicto entre la codicia de los personajes, que los lleva a la ambición desmedida y al mercantilismo, y la abnegación y confianza en la Providencia que finalmente se impone con la fuerza del destino.

En la década del 50, como veremos luego, se impondría ampliamente como sustento de los relatos la **fuerza ordenadora del destino**, en el marco de un modelo de representación norteamericano optimista.



Isabellita, Manuel Romero, 1940

La fuerza del amor se impone mas alla de cualquier diferencia social. Así, los ricos aprenden que los pobres siempre "viven mejor"

Consolidación de los recursos estéticos

La libertad creativa de los años 30 parece llegar a un límite ya que las películas se encaminan ahora por senderos narrativos más firmes y convencionales y el lenguaje cinematográfico se presenta más maduro y más eficiente en su gestio que al servicio de las mencionadas argumentaciones.

Si bien abundan todavía las pausas en escena teatralistas con escenas filmadas en planos generales o de conjunto (**Los martes orquídeas Melodías de América Yo quiero ser bataclana**) y a veces, incluso, las actuaciones despliegan una gestualidad tipificada y exagerada, el cine de los años 40 va es más genuinamente cinematográfico. Para esta época, han sido adoptados y convencionalizados ya muchos de los recursos narrativos y estéticos que hoy conforman el lenguaje del cine. En este sentido, el uso expresivo de la iluminación es tal vez el recurso que más demora en desarrollarse.

Seguendo el modelo de los 30, el recurso de la **canción como anclaje** se hace ahora común y frecuente. En **Isabelita** la canción define el carácter de la protagonista ("Isabelita, que nadie sabe de su gran dolor Isabelita que busca un amor que es exquisita, de una gracia infinita, que todos se dan vuelta al verla pasar...") y en **Elvira Fernández, vendedora de tienda**, además de presentar al personaje ("me parece mentira el haberla encontrado como yo la he sonado a Elvira...") la canción cumple diversas funciones narrativas y semánticas. Aquí, al igual que en **Cándida millonaria**, la canción adquiere un carácter más lúdico que melodramático. Subsiste, incluso, alguna manifestación del modelo original de la revista donde la canción es ante todo espectáculo (**Melodías de América**).

También son usuales ahora las **voces en off** explicativas, que reemplazan o complementan a los títulos escritos. A veces, su función es simplemente narrativa y de creación de un mundo (**Santos Vega vuelve**) pero otras adquieren un carácter claramente argumentativo como en **La tierra será nuestra** en la que un discurso nacionalista exalta las nuevas leyes agrarias y el valor del trabajador rural "que puebla la amplia llanura de nuestro suelo" y que es "humilde, rudo y laborioso...".

Poco a poco, también la utilización del **vestuario** va creciendo en significación en camino de convertirse en un verdadero sistema. Las primeras figuras son la ropa de las damas y caballeros elegantes, como vestidos largos, robe de chambre, sombreros y fracks (**Melodías de América, Isabelita**) o la ropa sencilla de la gente de pueblo con trajes simples y rectos (**Isabelita**) o el vestuario típico del hombre de campo: bigotito, bombacha y pañuelo al cuello (**Volver a vivir**). Aparecen también algunas figuras secundarias o excepcionales, como la española típica en **Cándida millonaria** (1941).

Una mujer sensual vestida como odalisca (*Adán y la serpiente* 1945), y hasta un uniforme de 'inspector de tránsito' (*Un bebé de contrabando*, 1940) figuras que no harán historia.

La **lengua**, por su parte, se consolida como medio explícito de significación de las ubicaciones sociales, desplegando un juego significativo entre el **habla popular** y el **habla culta** de los ricos. El **habla popular**, con sus marcadas incorrecciones lingüísticas, apela a la identificación compasiva y simpática del espectador, e incluso surgen personajes típicos que encarnaran esta figura, como los que representarían habitualmente Luis Sandrini y Nini Marshall. En *Cándida millonaria* Nini Marshall es una 'galleguita' que empieza a trabajar como criada en la casa de un rico viudo inmigrante (también gallego), con quien tendrá una historia de amor. La distinción lingüística opera aquí fuertemente en la oposición entre la humilde empleada y la hija de su patrón, una muchacha criada en un círculo social alto. Tanto aquí como en otras películas de la actriz (*Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires*, *Luna de miel en Río*, *Yo quiero ser bataclana*), su modo de hablar plagado de errores no solo causa gracia sino que además ubica al espectador del lado de los personajes pobres, incultos y buenos.

En otra variante de la comedia burguesa, la distinción lingüística construye iguales significados desde un recorrido inverso. En *Isabelita*, la protagonista (Paulina Singerman) es una joven rica que decide conocer el mundo más divertido de la gente pobre, de modo que enfrenta y aprende una nueva manera de hablar. Permite, por ejemplo, que su mucama la 'tutee', y a sus nuevos amigos les advierte 'chechemonos, chechemonos todos'. También cambia su nombre (*Alcira*) por el más popular 'Isabelita'.

Los **extranjeros**, identificados por el modo de hablar, son en los 40 básicamente italianos o españoles, pero ahora pueden ser tanto protagonistas (*Cándida millonaria*) como personajes secundarios (el italiano dueño de la Pizzeria Bachicha en *Isabelita*, el italiano dueño de la compañía en *Yo quiero ser bataclana*). En los 40 los extranjeros ya no reciben una mirada tan marcadamente característica: más allá de algún comentario burlesco de carácter secundario, como ciertos chistes con el idioma destinados a reforzar la distinción lingüística. Por ejemplo, en *Un bebé de contrabando* hay un niño que está aprendiendo francés y 'ya sabe decir ves', y en la secuencia del desfile de modas se sugiere cómicamente que el presentador que habla francés, es homosexual.

Algunos recursos de guion y de montaje, más propiamente 'cinematográficos', también se hacen más frecuentes y sutiles. Los *raccontos* ('vueltas atrás' en el tiempo) se usan ahora a menudo, muchas veces como recurso de **clarificación del mundo**. Esto es: el relato vuelve atrás para aclarar

laz sobre un pasado oscuro, o directamente para argumentar en torno a una tesis planteada. En **El hombre que amé**, la tesis que se propone al comienzo (los hechos sobrenaturales existen) se confirma con un largo racconto en el que se reconstruye una historia de amor oscura y trágica. También refuerza esta sensación de verosimilitud la reaparición de la pareja protagonista al final, sanos y felices, en el tiempo 'presente' y en el mismo lugar donde los amigos discutían sobre estas cuestiones oscuras. Esto es: si la pareja sobre la cual uno de los personajes estaba contando una historia 'existe', también la historia misma deberá ser verdadera. Este recurso de "permeabilidad" entre niveles narrativos permite presentar una historia "increíble pero real" y 'garamazar' su verosimilitud mediante esta compleja construcción narrativa.

También **Mirad los lirios del campo** presenta una compleja construcción temporal: al comienzo vemos a un matrimonio que se está separando, y esta situación se explica luego con un largo racconto que recuerda el pasado de los personajes. Se trataba, en realidad, de un matrimonio inconveniente, fundado en el interés más que en el amor, lo que justifica, para los parámetros de la época, la separación matrimonial.

También el recurso de las **secuencias resumen** sigue utilizándose en los 40, aunque de un modo más elegante y oportuno. En **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** todo el episodio de la 'protesta sindical', de por sí bastante complejo, está resumido en una secuencia con bastante claridad mediante una serie de imágenes: oradores apasionados, noticias por la radio, diarios que informan sobre la intervención del gobierno, etc. En **Mirad los lirios del campo** la construcción de las secuencias resumen, realizada en términos de un verdadero "montaje intelectual", es aún más compleja: se contraponen los paceres del viaje por Europa de los protagonistas con el sacrificio de la abnegada médica que cura a los pobres (el barco, el Arco del Triunfo, maqueta del edificio futurista sonado, pista de esquí, fiebre tropical en el litoral, hospital de campaña y por último la mesa lujosa en la mansión). En el clímax de la película, luego, opera la clausura todas las ambigüedades con otra secuencia de montaje: la muchacha ha muerto, él la besa en la frente, abraza a la hija que ha reencontrado, nubes, música sacra y cartel argumentativo sobre la generosidad de Dios.

La construcción del mundo, en los años 40, apela a menudo a ciertas competencias del espectador. En varios casos, un mundo mostrado como universal (sin localización conocida), incluye sin embargo algunos elementos de 'barrio curo' argentino o porteño. En **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** las grandes tiendas se enmascaran bajo el nombre ficticio de 'Grandes establecimientos Durand'. Pero en este negocio ficticio, como protesta

durante la huelga, los empleados se niegan a vender discos de Carlos Gardel argumentando que "no lo conocen".

Por su parte, el protagonista de *Volver a vivir* llega a la ciudad del campo trayendo consigo la Revista *La chacra* pero también (generalmente) libros. Otras veces, casi nunca dato concreto reconocible en la universalidad del relato, como en *El hombre que ame* o en *Mirad los lirios del campo*, en las que la ciudad y los demás territorios son presentados en términos universales y generales (designata).

La "integración de la familia", en lucha con lo oscuro del mundo

Había ya en los tempranos años 30 ciertas miradas críticas, ya sea burlescas o pesimistas, sobre la familia como modelo central para la vida cotidiana. No solo la comedia liviana de Manuel Romero se reía de algún modo de la familia, sino que también algunos melodramas mostraban a su manera el fracaso de la familia conservadora, en una mirada crítica sobre las duras patatas y prejuicios familiares (*Besos brujos. Puerta cerrada*). Esta mirada podía dirigirse también a las nuevas generaciones, en cuanto a su incapacidad de asimilar los valores tradicionales, en una figura nostálgica de resonancias tangueras (*Los muchachos de antes no usaban gomina* Giacomo Dos amigos y un amor).

En *La rubia del camino* la familia es una organización endeble, solo sostenida por la figura del abuelo. Se reconoce así la idea de que "las nuevas costumbres" atentan contra los valores familiares tradicionales. Sin embargo, en los finales, los valores esenciales son casi siempre rescatados. En los 30, soportando excepcionalmente las figuras tradicionales del melodrama se imponen por sobre cualquier posible rasgo optimista. Es lo que se observa en *Puerta cerrada* (1938): una mujer abnegada, cantante de tangos (Libertad Lamarque) sufre por una mala elección amorosa el ostracismo familiar, la muerte accidental de su marido, la separación del hijo, a quien debe dar en adopción a una familia, y finalmente un suficiente silencio autoimpuesto para protegerlo. La artista que renuncia a la fama porque suena con "una casita, un jardín, un hogar" recibe sin embargo de la vida solo sacrificios y sufrimiento.

Estos son los antecedentes directos de lo que, en la década del 40, llega a configurar un **modelo de representación pesimista** y oscuro de la mera duración, que sería superado y "derrotado" en los 50 por el modelo optimista del sentimiento y de la integración familiar. Así, encorsetados familias que se constituyen por necesidades económicas, y hombres que se casan, tras

por interés y por amor y por ese motivo fracasan en su matrimonio. O a lo sumo se 'salvan' o redimen, merced a la llegada del amor verdadero, casi siempre cuando ya es demasiado tarde para salvar a la familia (**Evasión. Camino del infierno. Mirad los lirios del campo**). Los filmes de finales trágicos de la década anterior desembocan aquí en la figura del **amor atormentado** que en los 50 tenderá también a desaparecer. En este caso, también el amor puede terminar trágicamente, pero además la vivencia misma del amor se impregna de una visión más negra a veces de rasgos sobrenaturales (**El hombre que amé**). El amor puede llegar a ser un tormento del que no se puede escapar y los amantes pasionales terminan con el tiempo en matrimonios fallidos como en **Mirad los lirios del campo** ('somos como dos extraños, el agua y el aceite no se mezclan'). En este film como en otros, el protagonista solo podrá rehacer su vida después de la muerte de la mujer, pudiendo desembarazarse así de esta relación atormentada.

Hay en los años 40 toda una serie de películas que relatan historias 'oscuras', ambientadas en sitios un tanto 'irreales', más o menos alejados de la vida cotidiana. En ellas, el amor atormentado resulta fatalmente trágico. La protagonista de **La pródiga** se mata por un juramento hecho en los albores de la relación sentimental ('no sere jamás una cadena para ti'), y el protagonista de **El canto del cisne** también resulta fatalmente encadenado a una frase que dice en el comienzo ('si el amor no fuera la muerte, el cisne nunca moriría'). La enfermedad y la muerte signan fatalmente un amor destinado al final trágico.

En el caso de **Camino del infierno** (Saslavsky, Tinavre, 1946) la tradición melodramática desemboca en una figura también oscura y pesimista: los protagonistas se han casado por 'necesidades sociales', y el amor es entonces para ellos una cárcel y un tormento. Aquí no hay siquiera resquicios para una mirada esperanzadora, ni aun después de la muerte ('sombra de tu sombra sequire a tu lado, pena de tu pena yo iré en tu voz...'). En el final, un letrado clausura la oscura argumentación: 'creían ir hacia la luz y en realidad recorrían el camino del infierno'.

Está también la extraña película **Evasión** (Dominguez Riera, 1947) ambientada en el desértico territorio de la montaña, cargado de ominosas connotaciones. Dos parejas se encuentran en una mina abandonada en la Cordillera, refugiados de una tormenta. Pero ocurre un desmoronamiento y quedan encerrados en la mina, en la que encuentran también a otro hombre. La dramática situación de encierro saca a la luz los conflictos sentimentales latentes: las diferencias de edad en las parejas, el reencuentro casual de dos ex novios, la tensión de un solitario que hace meses que no ve a una mujer. Las dos mujeres se han resignado a un matrimonio agobiante: una de ellas es mayor y ha

comprado el amor de un hombre joven (*hay pagos que nunca terminan de hacerse*), y la otra es joven pero soporta a un marido viejo en una tensa relación. Al final, se produce otro derumbe y solo son rescatados vivos los dos jóvenes que pueden así libremente reiniciar su antiguo romance. En definitiva, esta vez, la fuerza ordenadora del destino pone las cosas en su lugar en el marco de un verosímil bastante macabro.

Desde otra estética, más ligada a la representación de las problemáticas sociales, **La tierra será nuestra** (Finkel, 1949) presenta a una familia rural que se va desmembrando y separando por la emigración sucesiva de los hijos. Cuando los varones jóvenes emigran a Buenos Aires, la familia no puede pagar las deudas del alquiler y pierde las tierras, lo que es vivido como una desgracia y una degradación. *La ley es injusta para el trabajador*, dice Don Eusebio cuando los abogados confirman su injusta situación. *La tierra es mía, que la cultive y trabaje como le pertenece a los animales y plantas*. La ciudad es aquí la Avenida 9 de Julio y Corrientes, con la "nerviosidad de sus habitantes", las masas anónimas, el aire contaminado y las chimeneas, y el campo es el territorio "imposible" del trabajo, la vida sana y la amistad. El drama rural, ineluctable, se enmarca aquí sin embargo en el discurso nacionalista desplegado en las voces en off y las placas de presentación, que exaltan las nuevas leyes agrarias y el valor del trabajador agrario que es "humilde, rudo y laborioso".

En oposición a estas miradas oscuras y pesimistas sigue avanzando en los 40 la consolidación del modelo de representación optimista de la integración de la familia. Los ejemplos se multiplican en los distintos géneros pero sobre todo en la comedia dramática, en la que la cuestión del **casamiento de la hija** empieza a ser central. En **Los martes orquídeas** el casamiento de las hijas moviza a toda la familia e incluso a los amigos, en **Melodías de América** la madre se preocupa por el futuro casamiento y da consejos sobre el pretendiente adecuado, y en **Elvira Fernández, vendedora de tiendas**, contrariamente, es la hija rica quien elige casarse con el empleado pobre por que descubre el verdadero amor.

En este modelo que impregnará por completo el cine argentino de los años 50, el matrimonio y la familia son la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos fuera de la cual no es verosímil pensar en "persona es bueno". El padre de **Los martes orquídeas** promete a su futuro yerno "una mujercita que te cuide, que este atenta a todas las necesidades... la paz y alegría del hogar", y la muchacha de **Persona honrada se necesita** se lamenta cuando tiene que alejarse de la supuesta familia a la que se había integrado: "eso lo voy a extrañar usted no sabe lo que es tener una familia, un hogar".

Las amenazas contra la *familia* (generalmente infidelidades o una demora en la llegada de los hijos) son aquí siempre superadas. Los maridos de **Un bebé de París** y **Casamiento en Buenos Aires** abandonan el hogar luego de combatirlos conyugalmente en la ausencia de un hijo, pero finalmente llegan a los brazos en brazos de las esposas.

A lo más, poco a poco, la mirada sobre la mujer se va moralizando, de modo que las infidelidades femeninas se abren ahora en "el pasado". **Casamiento en Buenos Aires**, **Adán y la serpiente**, **Un bebé de París** (y otras). El pasado de los matrimonios sufre ser ahora un terreno que debe mantenerse oculto para preservar el buen orden familiar, ya sea por la aparición de hijos extramatrimoniales (**Sinvergüenza**, **Mirad los lirios del campo**) o por ser portador de historias "dudosas". Como veremos, este modelo se perfecciona en los 50, desplegando una multitud de recursos narrativos y argumentativos al servicio de la construcción de esta familia libre de sospechas y manchas.

La vivienda: un mapa social y moral

La representación de los distintos tipos de vivienda constituye ya en los 40, un sistema significativo cargado de distinciones y connotaciones. Comenzando por la **pensión**, la vivienda humilde pero digna de los pobres que no tienen familia, figura que adquiere ahora un carácter más nitido. En **Yo quiero ser bataclana** toda una compañía de artistas vive en una pensión, en oposición significativa con la casa del terrateniente que financia el espectáculo, sitio vinculado a la inmoralidad. Lo mismo sucede en **Un bebé de contrabando**, en la que la pensión decente de los pobres se contrapone a la mansión del diputado cobarde y corrupto. Cuando, en **Persona honrada se necesita**, un celoso quiere buscar a una persona probadamente decente para que cobre en su lugar un billete de lotería premiado, la encuentra finalmente en una pensión.

Pero hay en los 40 una figura novedosa que antes había sido apenas insinuada: el hotel de alta categoría, el **hotel de lujo** de la gente rica o los artistas exitosos, figura que había quedado casi por completo en las décadas siguientes. En el hotel de lujo se hospedaban la cantante lírica (**La luz de un fósforo**, Leopoldo Torres Ríos, 1940), la familia millonaria (**El canto del cisne**, que al parecer vive eternamente en Villa la Angostura), y los artistas consagrados de **Melodías de América** que recorren América latina para filmar una película panamericana. Estos hoteles comparten muchas características de las mansiones: ambientes amplios y lujosos, escaleras, teléfonos blancos y sirvientes de uniforme. La presencia de ricos y artistas exitosos en ellos se desprende de modo natural, sin más connotaciones.

El **departamento**, por su parte, aparece ahora con una frecuencia considerable y empieza a asociarse a situaciones moralmente negativas, tendencia que habrá de acentuarse en los 50. Esto es: el departamento ya no es simplemente la vivienda de los solteros y los que viven solos, sino más bien la de los que viven al margen de la familia. **Un bebé de París** (Romero, 1941) es una comedia en la que se tejen una serie de intrigas, farsas y calidades urdidas en la gran mansión familiar. Sin embargo, cuando una personaje busca el lugar en el que su esposa aparentemente lo ha engravado, la cámara muestra los altos edificios de departamentos como el lugar donde ha sucedido la infidelidad, aunque luego esto es desmentido por el mismo relato. Una vez más, Romero presenta el "prejuicio social" para después revertirlo risueñamente. También en **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** hay un sobreentendido del mismo tenor: uno de los jefes invita a Elvira a conocer su "departamentito", y esta lo rechaza de inmediato, con un sonoro cachetazo.

En **Mirad los lirios del campo** quien vive en el departamento es la muchacha soltera que ha tenido un hijo, y que oculta esta situación al hombre que ama para no perjudicarlo. En este caso, si bien la muchacha es decente y noble, su situación de madre soltera, fuera de la familia, justifica que deba vivir en un departamento.

Pero en los años 40 el centro del sistema significativo de las figuras de la vivienda es ya la **mansión**, que ahora sí será escenario principal de numerosas películas. La mansión se define ahora con más precisión: es la gran casa de los ricos, de amplios ambientes y living con escalera que lleva a los dormitorios, poblada de cortinados, arañas, columnas y ventanales. Hay en ella pianos, teléfonos blancos y personal doméstico con propios uniformes. La mansión es el escenario de las comedias dramáticas y de enredos, en las que todos los desórdenes familiares (hijos descarriados, maridos infieles, ausencia de hijos) terminan resolviéndose en finales que restauran el bien orden.

Ya en **Sinvergüenza** (Leopoldo Torre Ríos, 1940) es el escenario escitante de la trama: casi a la manera de una única escenografía teatral. En ella Manolo, el hijo descarriado de una familia burguesa de Buenos Aires carga sobre sus espaldas la fama de "sinvergüenza", que será revertida cuando el personaje se haga cargo de las fechorías de los otros de la familia, y se reivindique en el final con boda incluida. De hecho, el tema de la restauración del orden familiar en el seno de la mansión aparece en muchas películas con fines variantes (**Noche de bodas**, **Casamiento en Buenos Aires**, **Un bebé de París**), de modo que la figura va adquiriendo un carácter cada vez más titulado en su significación: será de aquí en más la metáfora de la aceptación de la riqueza de los ricos, fundamentada en su saneamiento moral.

También es muy común, en este marco, que accedan a la *mansion* personajes pobres de diverso tipo: la humilde criada española Cándida (Nini Marshall) que se casa con el viudo rico (**Cándida millonaria**), el pobre desocupado que termina casándose con la chica rica (**Los martes orquídeas**), el estudiante que inventa una historia de amor con la famosa cantante lírica, farsa que termina haciéndose realidad (**La luz de un fosforo**), y tantos otros más.⁴¹ Los pobres acceden a la *mansion* con gran naturalidad, pero la *mansion* misma no es puesta en juego de ningún modo por los avatares de la trama y permanece con la misma naturalidad siendo la vivienda de los ricos. **La danza de la fortuna** es casi una metáfora perfecta de esta argumentación oculta en los relatos, al demostrar que es imposible, para los ricos, dejar de serlo.

En **Elvira Fernández, vendedora de tiendas**, en un contexto distinto, la *mansion* queda sin embargo también al margen de la conflictividad social. Si bien, durante la huelga de los 'Grandes Establecimientos Durand', los empleados acosan y apedrean la *mansion* del dueño de las tiendas, este queda pronto fuera de toda sospecha. Los empleados entran a la *mansion*, hablan con el señor Durand, y aceptan que el hombre no es responsable de la crisis (*posiblemente usted no es malo, es simplemente un hombre que se ha enriquecido desde abajo*).

Hay también, en los 40, un 'modelo' de *mansion* bastante particular, que se ira diluyendo en décadas posteriores, y que se vincula de algún modo a fenómenos sobrenaturales. Se diría que se trata de una resonancia de las *mansiones embrujadas* procedentes del género de *terror*, con una mirada que a veces es 'gotica' y otras veces paródica. Encontramos esta figura en **El hombre que amé** (De Zavalia, 1947), en la que un hombre hace un pacto siniestro con su sobrino (*me das tu juventud y te entrego mi dinero*). La *mansion*, por cierto ominosa y temible, se llama aquí 'El baluarte', y esta repleta de objetos 'artísticos' de origen exótico. Verdadera 'casa embrujada', resulta una trampa para la muchacha que accede a vivir en ella, hasta que el amor derrota en el final a las fuerzas oscuras.

El mozo numero 13 (Leopoldo Torres Ríos, 1941) se acerca a la misma figura desde la comedia: hay aquí una especie de castillo o quinta embrujada, cuya configuración se confunde por momentos con la *mansion* vecina en que viven los ricos fantopos. Los 'fantasmas' que habitan sus paredes de piedra resultan ser en definitiva unos picaros estafadores, finalmente desenmascarados por el protagonista, un pobre mozo. Se decide, entonces, transformar la casa-

41. **Mirad los lirios del campo** (Arancibia, 1947), el protagonista accede a un mundo de riqueza y poder gracias a una historia de amor con la hija de un rico, que no ama. A la par, el ideal de amor tal como este creador no se cumple.



Un bebé de París, Manuel Romero, 1941

A partir de los años 40 la "mansion" ocupa el centro del sistema de representación de las viviendas. En su característico living se habrá de resolver, en numerosas películas, el "saneamiento moral" de la familia rica

Paradójicamente, la mesa de los pobres empieza también a ser valorada por los ricos. Así la joven rica de **Isabelita** al zambullirse en la vida de los pobres conoce por primera vez lo que es la "pizza con fama" e irán recorridos por el centro y también la mesa familiar con "fideu" con queso y vino barato que a ella "le raspa y le cuesta tragar".

En **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** vemos una cena compartida por los compañeros de trabajo en casa de una vendedora cuya sobre-mesa se transforma en un verdadero show en el que varios personajes "cantan" y bailan. En esta cena se harán posibles varios encuentros sentimentales entre ellos el de la protagonista una joven rica que se hace pasar por vendedora.

Pero también a **mesa de los ricos** se hace ahora más frecuente y definida tal vez más que la de los pobres. Parecería, incluso, que el número de personas domésticas a servir y las copas en la mansion aumentan con los años en un gran despliegue ceremonial. **Camino del infierno, Casamiento en Buenos Aires, Mirad los lirios del campo**

Para el momento empieza a conformarse un sistema de significaciones más estable mediante la oposición o comparación entre distintas figuras. Por ejemplo en **Cándida millonaria** película de por sí basada temáticamente en las oposiciones sociales, esta la gran mesa de los ricos, también ciertas tradiciones de la tierra española (turrónes y sidra) pero mientras tanto el servicio doméstico como modestamente en la cocina. En **La luz de un fósforo** una de las señoras que comparte la mesa de los ricos confiesa que "se muere por las tortas fritas" sucede que la señora antes de acceder a la mansion, ha sido una humilde "pantalonera". Como se ve el cine empieza paulatinamente a representar las oposiciones sociales, generalmente en términos de movilidad y progreso.

En ocasiones el sistema signifiante adquiere una notable complejidad y valor al darse considerando las distintas figuras y sus valores semánticos. Por ejemplo, la gente rica ya se inclina en sus preferencias por el **té** (**Los martes orquídeas**) en tanto que el **café** se va configurando como la infusión urbana característica (**Volver a vivir**) y el **mate** empieza a desplazarse a los márgenes de la ciudad o el campo (**Volver a vivir, Un bebé de contrabando**).

En los 40 es común que los ricos consuman con notabilidad bebidas alcohólicas puede ser el **vino** en la sala de la mansion (**El hombre que amé**) un **vermouth** en un hotel de lujo (**El canto del cisne**) una botella de **cognac** (**Sinvergüenza**) o de **whisky** (**Mirad los lirios del campo**). Pero permanece a su vez la figura tradicional del **champagne** asociada a la vida nocturna de Buenos Aires (**La rubia Mireya**).

Surgen, al mismo tiempo, algunas nuevas oposiciones significativas como la que se observa en **Isabelita** mientras los ricos beben whisky los

pobres brindan con vino. O en **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** en la que la muchacha rica rechaza el champagne y bebe sapientemente agua. La muchacha, que acaba de regresar de su viaje de estudios en Norteamérica, sorprende a los suyos con sus nuevas posturas modernas y liberales.

Digamos, por último, que la figura del **brindis** continúa abriéndose paso hacia el espacio de los espectadores en una instancia de "celebración de la vida" que permite poner en palabras las valoraciones sobre el mundo. En el final de **Volver a vivir**, por ejemplo, el muchacho que regresa al hogar cual hijo prodigo acepta, justo la noche de Año Nuevo y en medio de los abrazos, un brindis por el reencuentro familiar: "todos reunidos con nuestros hijos".¹⁷

La mujer: artífice de la familia

En **Cándida millonaria** Nini Marshall interpreta a una *galleguita* que consigue trabajo como sirvienta en la casa de un compatriota viudo y rico (Marcial). El hombre tiene dinero pero está solo, y es desatendido por su hija, una muchacha moderna que quiere ante todo preservar su propio matrimonio, amenazado por ciertas proposiciones de un ex novio. En Nochebuena, la sirvienta se queda en casa del patrón, y nace así el amor entre ellos, que se casan sin el consentimiento de la hija. Después de una serie de peripecias, se instala la sospecha sobre la ex sirvienta, ahora señora de la casa, en relación con la ausencia de unas joyas familiares, pero queda demostrado que esta ha obrado en interés de la familia. En efecto, la mujer ha vendido las joyas a escondidas, pero lo ha hecho para salvar el honor de su nueva "hija", recuperando ciertas cartas comprometedoras. La hija recién entonces la acepta, justo cuando Cándida se entera de que ha quedado embarazada. Este tipo de relato, con su resolución optimista, empatiza bastante bien el modelo de la integración familiar, que en los 50 adquiere una potencia y frecuencia notables. Por un lado, la mujer pobre se integra por vía del matrimonio a la familia rica, en lo que será la metáfora más común de la movilidad social. Pero también, y además de cumplir los objetivos deseables de esposa y madre, la mujer restaura el orden familiar cercado por amenazas ocultas del pasado. La mujer, con un notable protagonismo, es desde esta época la gran "constructora" de la familia decente. Hay también en esta película un per-

¹⁷ Otras veces el brindis resalta a un personaje en el clímax. **La rubia Mireya** (Romero, 1948) y **La mujer del año** (del mismo año) que también se abren en el brindis. **El mozo número 13** (en polido Torres Ríos, 1941).

sonaje femenino secundario (la nueva mujer del cuñado de Marcial) que prestigia un nuevo tipo de personaje (que pronto empezará a ser común) que se opone siempre de algún modo a la esposa y madre. Es esta una mujer moderna, una intelectual (una mujer que escribe para otros, que no le cose los botones, que no viste a los chicos y que los deja solos en Navidad para irse a un Ateneo). En los 50, como veremos, incluso este tipo de mujer accede finalmente a la familia.

Es frecuente entonces, en la década del 40, encontrar una mujer fuerte cuyo protaig mismo, paradójicamente, se dirige a reubicarse en el rol de esposa y madre. En el terreno de la comedia, un ejemplo puede ser la mujer de **La danza de la fortuna**, que apoyándose en su poder económico lleva las riendas del relato. El protaig mismo masculino solo es sujeto para poner en escena el despilfarró y la mala vida, de modo que la mujer debe asumir la tarea de sacar adelante el matrimonio.

En las películas más cercanas al pesimismo romántico, la figura se sostiene aunque, por la negativa, el destino de la mujer se gira siendo el matrimonio, pero ahora este no se concreta. En **Camino del infierno**, igual que en varios casos similares, hay 'otra mujer', una mujer "distinta" que trunca cualquier proyecto matrimonial. Aquí se llama Laura, una mujer misteriosa, maquiavélica, caprichosa, celosa y con gran voluntad de dominación. Es la mujer artista, la mujer "no domesticada" que puede esconder un secreto que, si se develase, la desprestigiaría socialmente en su dignidad. El enigma sirve como materia indeterminada para representar cualquier virtualidad no femenina que la mujer pudiera tener. Laura es también una mujer moderna: tiene su propia empresa, y además una veta artística sin explotar, que la hace recitar y tocar el piano durante la película. La otra mujer, inversamente, es aquí, la que puede traer de vuelta al protagonista a su vida auténtica y feliz: la secretaria con la que el hombre mantiene una relación clandestina y marginal, pero apasionada, en oposición a la vida monótona que tiene con su esposa. En este marco oscuro y pesimista, la felicidad del matrimonio no es posible.

Algo similar ocurre en **Mirad los lirios del campo** que contrapone con claridad argumentativa los dos modelos de mujer. Esta por un lado: Olimpia, la madre que por amor y alnegación oculta la hija que ha tenido con Eugenio, y por otro Irene, intelectualmente provocativa, que se lece descaradamente a Eugenio y a bien lo conoce. Olimpia es casi una 'santa' (significa que se relaciona con su muerte de 'fiebre trófica' por curar a los pobres). En tanto que Irene, que ha perseguido al hombre de modo casi masoquista, para seducirlo, llegará a casarse con él, a pesar de que los dos son como 'el agua y el aceite'. El matrimonio, obviamente, fracasará y el hombre solo podrá redimirse de su error cuando ya sea demasiado tarde. Lo misterioso en la mujer

prefigurado en este tipo de personajes, retiene toda la otredad de la que está rodeado, se capacita y se convierte en peligro cuando la mujer transgrede las "fronteras del femenino", convirtiéndose en artista profesional o sujeto "masculino" de la historia.

Contrariamente, el ideal de la mujer esposa y madre es tan fuerte que es capaz de resolver conflictos ajenos, además de presentarse como el único camino posible para acceder a un matrimonio feliz. En **La cabalgata del circo** (Soft, 1945) se intenta de algún modo llegar a una síntesis entre ambos modelos antagónicos de mujer, en el marco de una historia que pretende ser la "historia argentina de los artistas". Aquí, la mujer artista está insatisfecha por no poder formar un hogar, y la tensión entre la vida de artista y el matrimonio articula todo su recorrido como personaje. De hecho, además, se trata de la historia de una "familia de artistas", paradigma del teatro nacional, que en el final se "asientan" en la ciudad, con la llegada del cine y la posibilidad de poner en escena la propia historia de sus vidas.

Otra cuestión que empieza a tomar relieve en los 40 es la de la **reubicación de los hijos** en el seno de la familia, entre los valores morales tradicionales y un mundo "moderno" que los lleva fuera de la vida familiar. Los hijos son ahora, generalmente, burgueses, modernos y adinerados, y con una suerte de aburrimiento o descrédito por lo familiar. Son jóvenes que no han tenido que trabajar para conquistar un lugar, y que viven una vida ociosa un poco ajenos de los valores de los padres, situación que en el final se revierte. Esta "diferencia social" dentro de la familia la podemos ver en la mencionada **Cándida millonaria** cuando la hija deja solo a su padre el día de Año Nuevo por no aceptar a su nueva mujer, que es una "criada". Pero el padre, aquí, la reprende al recordarle que "tu madre era así cuando te tuvo". O en **Isabelita** cuando la hija aburrida y malcriada, que no le encuentra sentido a la vida, sigue los consejos del hermano ("dedícate al pueblo"). Está también el caso de **Elvira Fernández vendedora de tiendas** en la que la muchacha rica se mete a trabajar en la tienda familiar como empleada, ya que vislumbra en los empleados "un jirón de vida".

Sin embargo, aunque estos hijos se encuentren a veces perdidos o estén levemente descarrilados, terminarán afirmando tarde o temprano la profunda ética familiar. Manolo, el joven que da título a la película **Sinvergüenza**, termina siendo el más honrado de todos al cargar con las culpas ajenas y convencer al resto de la familia de la importancia de los "buenos valores".

En varias películas de la década, la cuestión de los hijos pequeños es clave para la unificación familiar. **Un bebé de contrabando** es una comedia de miedos sobre un bebé cuyo padre no aparece. Después de varias idas y vueltas, el protagonista (Luis Sandrini) virtualmente adopta al bebé como pro-

pio y, casi como un dato menor, en el final además se casa. Lo importante aquí es que la construcción de la familia se plantea como un hecho social: la paternidad no nace de la sangre sino del amor y la honestidad.

En *Un bebé de París*, por lo contrario, la unificación de la familia llega recién cuando la esposa queda embarazada, después de haber intentado por todos los medios su deseada maternidad (mentir o robar un bebé, por ejemplo). El conflicto surge aquí porque la mujer que no puede tener un bebé siente que está perdiendo a su marido ('me lo roba un niño que todavía no ha nacido'), y la resolución llega de la poderosa mano ordenadora del destino ya que finalmente la mujer queda embarazada.

El "buen patrón"

En el mundo del trabajo abundan en los años 40 los **trabajadores de servicios** (choferes, mayordomos, corredores de seguros, mozos, además del consabido personal doméstico), representación de una sociedad económicamente más compleja. Los *trabajadores de servicios* se presentan ahora en oposición más clara con los ricos que los emplean: no sólo porque unos trabajan y otros no, sino en toda una gama de distinciones estéticas, de ámbitos de diversión, de formas de vestir y conducirse. Los ricos, en los 40, ya miran con admiración este mundo de los "pobres", que no comparten pero que reconocen como más 'real' y válido que el propio. Ya hemos citado los casos de algunas muchachas ricas (*Isabelita*, *Elvira Fernández*) que se zambullen en la vida de la gente pobre para encontrar las claves de la felicidad y el amor.

Hay, de hecho, toda una gama de oficios representados durante este periodo: taes como marineros, canillitas, futbolistas, jockeys, aviadores, matadores, representantes, directores de radio, artistas. Se presentan incluso algunos oficios disparatados como el de domador de botines (*El mozo número 13*) un hombre que camina incansablemente por su cuarto con la tarea de ablandar zapatos nuevos, al servicio de una firma norteamericana. También esta diversidad laboral (tal igual que la presencia frecuente de extranjeros, en su mayoría italianos o españoles) puede leerse como resonancia de una sociedad que, superada la crisis económica, se ha ido compensando y modernizando.

En cuanto a los profesionales, los más profusamente representados en el periodo son los **médicos**. Incluso algunas películas profundizan temáticamente en la cuestión de la medicina, como *Mirad los lirios del campo* que describe la formación de los profesionales en la Facultad de Medicina y plan

tea ciertas cuestiones de la ética profesional, como la disyuntiva entre el compromiso social y profesional o el éxito económico (*la vida fácil de la especulación lucrativa*) relacionado con especialidades como la cirugía estética. Hay aquí varias escenas bastante descriptivas del ejercicio de la medicina: el diagnóstico, las visitas a domicilio en ambulancia, las curaciones y hasta una operación quirúrgica.

Sin embargo, lo más común es ver simplemente que el médico acude llamado por alguien de la familia, revisa someramente al paciente y luego da su diagnóstico con eufemismos y prescribe soluciones de sentido común. En ***El canto del cisne*** el profesional, frente al estado de "nerveios crispados" de la paciente, diagnostica que el mismo es consecuencia de la "sequía de la "hora crepuscular", y de "haber doblado el cabo de las tormentas". La paciente entonces debe descansar. Pocas veces la actuación del médico es cuestionada por el relato, más allá de algunos chistes aislados sobre la cuestión, como sucede en ***La danza de la fortuna*** cuando el médico cirujano "olvida" su reloj dentro de la paciente, pero es perdonado porque igualmente ella se recupera ("yo no soy infalible, la ciencia también se equivoca").

Contrariamente, en este periodo la figura del **abogado** suele recibir una mirada más bien negativa. Así, el abogado de ***Un bebé de contrabando*** es un picapleitos que busca clientes en el bar y arma y enreda cualquier situación con tal de "litigar". Luego extorsiona al padre del bebé y pretende también favores políticos ("¿y que sabe de mi candidatura a concejal?"). Algo similar sucede en ***La tierra será nuestra***, donde el abogado encarna los intereses de los poderosos que, a través de una justicia que siempre los beneficia, obtienen el desalojo de la familia campesina.

En el mundo del trabajo y las relaciones económicas la variante que mejor se perfila en la década del 40 es la de la representación metafórica de la "conciliación de clases" que corona en la figura del "**buen patrón**". Los ricos son "los que no trabajan" aunque realizan otro tipo de actividades, como el padre de ***Los martes orquídeas*** que, cuando dice que está ocupado, en realidad está jugando al golf en la oficina. El conflicto del capital con el trabajo, cuando se expresa, adquiere un tratamiento superficial que se resuelve en el plano melodramático. En películas como ***Isabelita*** el tema del trabajo y las clases sociales impregna todo el relato, de modo que se manifiestan rasgos sociales más concretos referidos a la diferencia entre ricos y pobres. Los personajes de Thorry y Lustardo no soportan a "esas pitucas". Involuntariamente se habla todo el tiempo de los ricos y los pobres, ya que Thorry es "socialista". Sin embargo, los conflictos se resuelven en el plano del amor y cualquier diferencia política es superada en planos supuestamente más altos y equitativos como la familia, el matrimonio, el verdadero amor.

Lo único que se les reprocha a los ricos, de aquí en más, es el despilfarro de dinero, causante de conflictos y desequilibrios. Porque si antes el despilfarro era criticado solo desde una óptica moral, ahora también lo es desde una perspectiva social. Por eso se valoran positivamente la caridad y las acciones filantrópicas. En **La pródiga** y en **El mozo número 13** hay ricos que ayudan a los pobres, que sacrifican su dinero para dárselo a los necesitados. En esta última las damas de caridad aparecen un poco ridículas al lado de la alimentación deficiente de los pobres (‘es un horror como comen estos chicos pobres’), aunque también desconfían (‘no todo lo que parece pobre es pobre’ hay que indagar antes de dar’), pero sin embargo el desprendimiento económico de los ricos es moralmente valorado.

El **buen patrón** es el empresario paternalista reivindicado por los relatos, muy lejos de cualquier mirada crítica o irónica. Por ejemplo, Marcial, el dueño de la fábrica de medias en **Cándida millonaria**, que en Navidad deja en libertad al chofer y al ‘servicio’, permite a las obreras terminar antes sus tareas, y les ‘ofrece’ un aguinaldo. Antes de pagarles comenta: ‘nunca terminaremos de pagarles la alegría que les quitamos encerrándolas en los talleres’, pero así está el mundo y así hay que tomarlo. Las obreras, agradecidas, lo reciben arrojándole flores y aplaudiéndolo.

La figura del buen patrón y la resolución de los conflictos laborales adquieren en **Elvira Fernández, vendedora de tiendas** un carácter aún más nitido, y también aquí los mismos terminan desdibujándose en el terreno del melodrama. El dueño de las Grandes Tiendas es una persona buena y sensible, pero los empleados jerárquicos (los ‘americanos’) son crueles e insensibles: exigen mayor competitividad, nuevos métodos de venta, ‘gente joven con ganas de trabajar’. Corren rumores de que habrá rebajas de sueldo y se despedirá a los más viejos (‘¡a confeccionar la lista negra, señores!’). Los trabajadores inician la lucha con el ‘trabajo a reglamento’, pero frente a los despidos consumados se declaran en huelga.

En tanto Elvira (Paulina Singerman), la hija del dueño — más libre y moderna, ha decidido vivir la vida de los pobres — y se convierte en empleada rusa, sin que su padre lo sepa. Y entonces, en un movimiento más que significativo, es la hija del patrón quien encabeza, genuinamente, la protesta social. El conflicto se desata con todas las características de las luchas sindicales y políticas reales: huelga, manifestaciones, primera plana de los diarios que hablan del tema, pedradas a la casa del patrón. La policía reprime a los huelguistas y el movimiento se extiende a otros gremios. Llegan periodistas que son tratados como ‘compañeros’, los líderes del movimiento son vistos como ‘provocadores a sueldo’ y hasta interviene el gobierno. Pero el desenlace se resuelve en otro plano. Durand habla con los empleados (no como patrón, sino como

amigo, y convencido de la justicia de los reclamos aumenta los sueldos y despiden a los 'habilitados'. En el mismo movimiento Elvira se casa con el humilde vendedor del que se ha enamorado, el que es a su vez ascendido a gerente general. Apenas disimulada por el final *melodramático*,⁴⁸ se ha impuesto la conciliación de clases,⁴⁹ dejando las relaciones laborales intactas.

⁴⁸ También en *Yo quiero ser batacuna* (una típica comedia de Romero) hay un esquema similar, sin que esta vez ambientado en el mundo de los artistas, quienes se organizan gremialmente para defender a una vedette que ha sido sacada de su puesto. Basta aquí la amenaza de huelga para lograr las reivindicaciones propuestas.

⁴⁹ María Inés Barbero, en su trabajo sobre la experiencia paternalista de Algodonero Flanar, afirma que "hasta mediados de la década del cuarenta, habían predominado las relaciones de cooperación y reciprocidad, y los conflictos habían sido localizados y aislados. Pero la irrupción del peronismo, y el auge de la sindicalización modificaron las condiciones..." María Inés Barbero y Mariana Ceva, *La vida obrera en una empresa paternalista* en Fernando Devoto y María Madero (comp.) *Historia de la vida privada en la Argentina* Tomo 3, pag. 160.

Los años 50

El mundo en los años 50

A partir de 1950 se calienta la Guerra Fría con el enfrentamiento entre las dos Coreas y los primeros ensayos nucleares soviéticos.

En el terreno deportivo se juega el Campeonato de Mundo en Brasil pero la alegría de los locales se ahoga en la final cuando el modesto equipo del Uruguay derrota a los brasileños por 2 goles a 1, en lo que se llamó el "Maracanazo".

En la Argentina 1950 es oficialmente el "Año de Libertador General San Martín" ya que todos los documentos públicos, diarios, revistas e impresos debían encabezarse con esa frase. El gobierno clausura 40 diarios opositores que no incluyen la frase, lo que sumado a la expropiación de las existencias de papel de diario y al férreo control a las radios le da un control cada vez más amplio de los mecanismos de difusión en todo el país. En el mismo año se crea la Comisión Nacional de Energía Atómica y la Ciudad Universitaria de Buenos Aires.

Quizás el acontecimiento más importante del año 1951 haya sido el inicio de la comercialización para fines civiles de las computadoras, en los Estados Unidos y Gran Bretaña. También en los Estados Unidos se comienza a transmitir televisión en colores, con un especial musical en la cadena CBS. Va surgiendo para esa época un nuevo ritmo que habrá de revolucionar la música de siglo XX: el rock and roll.

En nuestro país se crea la televisión argentina el 17 de octubre de 1951. El gobierno expropió ese año el opositor diario *La Prensa* y lo entregó a la Confederación General del Trabajo.

Surgen ese año los primeros indicios de que el ciclo económico expansivo entraba en crisis, por primera vez durante el gobierno de Perón: el salario real disminuye. Una huelga ferroviaria culmina con la detención de 2000 obreros.

Pero es también el año del aplastante triunfo de Perón en las elecciones, en las que por primera vez votan las mujeres.

Se inaugura la Ciudad Infantil, se funda el CENEP (Instituto Superior de Enseñanza en Radiodifusión) y se publica *La razón de mi vida* de Eva Perón. El país asiste orgulloso al triunfo de la representación nacional en los Primeros Juegos Panamericanos, celebrados en Buenos Aires, y al primer campeonato del mundo ganado por Juan Manuel Fangio.

En 1952 estalla una revolución en Bolivia, donde un alzamiento popular prácticamente destruye al ejército que había impedido la asunción de Víctor Paz Estenssoro, del Movimiento Nacional Revolucionario, triunfante en las elecciones.

En Cuba Fulgencio Batista encabeza un golpe de Estado, el mismo año que Puerto Rico se convierte en "estado asociado" de los Estados Unidos

Aparecen las "películas tridimensionales" y la radio a transistores Sony mientras Estados Unidos prueba la bomba de hidrógeno, quinientas veces más potente que la bomba atómica

El 26 de julio muere en Buenos Aires Eva Perón. Aunque se inaugura el Autódromo de Buenos Aires el año es signado por la austeridad: se raciona la carne vacuna, la electricidad y la nafta; se congelan los salarios y se suspenden por dos años las paritarias

Dos noticias de diversa magnitud, pero de similar importancia sacuden al mundo en 1953: el fin de la guerra de Corea con un saldo de cuatro millones de muertos y una nación dividida en dos, y la muerte de José Stalin, el conductor de los destinos de la Unión Soviética tras la muerte de Lenin

En la Alemania oriental un alzamiento obrero es reprimido por la invasión de los tanques soviéticos. En los Estados Unidos, la aparición de la revista *Playboy* con Marilyn Monroe en su portada con un insinuante vestido causa conmoción

En la Argentina se funda el Instituto Nacional de Previsión Social y se crean la Confederación General Económica (agrupamiento de los empresarios nacionales) y la Unión de Estudiantes Secundarios

Una bomba causa siete muertos mientras dirige un discurso el general Perón en represalia partidarios de gobierno incendian el Jockey Club y las sedes de los partidos Socialista y Radical. El clima político se enrarece

Paradójicamente el lema de la época "¡A pargatas si, libros no!" no se cumple ya que durante el año se editan 51 millones de ejemplares de libros, record por habitante durante todo el siglo XX

En 1954 la guerra de Vietnam culmina con la independencia de este país y el Imperio francés soporta además el comienzo de la guerra de liberación nacional en Argelia

En América latina un golpe de Estado apoyado por la CIA derroca al presidente constitucional guatemalteco Jacobo Arbenz, mas a su vez en el Paraguay, comienza la prolongada dictadura del general Alfredo Stroessner

En la Argentina hay un cambio de tendencia económica con una suba del salario real de 12% y una inflación en baja. El apoyo al gobierno se expresó en las elecciones a vicepresidente (ante la vacante dejada por la muerte de Hortensio Quijano, Alberto Tessera derrota a Crisólogo Larralde con el 62% de los votos

Se tensa la relación entre gobierno e Iglesia Católica: se sanciona la ley de divorcio y se reabren los prostibulos

Juan Manuel Fangio logra su segundo campeonato mundial en la fórmula 1 y Pascual Pérez se consagra como el primer argentino campeón mundial de boxeo

1955 es el año de la caída del gobierno de Perón, un acontecimiento de importancia a escala internacional. Después de una serie de enfrentamientos entre el gobierno y la oposición (sobre todo la Iglesia Católica) en junio aviones de la Marina bombardean la Plaza de Mayo en un intento de asesinar a Perón con el saldo de centenares de civiles muertos

El 16 de septiembre se produce el golpe militar que depone al gobierno constitucional bonaerense

ción de Eduardo Lonard, un general "nacionalista". El golpe autodenominado "Revolución Libertadora", tiene una segunda etapa en la que el general Aramburu releva a Lonard, acusado de no "desperonzar" la vida argentina con suficiente énfasis.

Mientras tanto, se van creando nuevas instancias políticas en el mundo: los países con gobiernos comunistas constituyen el Pacto de Varsovia, un acuerdo de defensa mutua militar entre la Unión Soviética y sus aliados.

En abril de 1955 se reúnen representantes de veintiseis naciones asiáticas y seis africanas en Bandung, Indonesia, en la primera conferencia de los estados poscoloniales. Comienza a utilizarse una nueva categoría política, el "Tercer Mundo", que identifica a aquellos países que intentan tomar distancia de la bipolaridad de la "Guerra Fría".

En el "primer mundo" se inauguran dos símbolos del capitalismo expansivo: el primer local de McDonald's y el parque temático Disneylandia.

En 1956 la Unión Soviética inicia paulatinamente su proceso de "desestalinización" atacando la intolerancia, brutalidad y abuso de poder durante su prolongado mandato. Son liberados ocho millones de presos políticos y rehabilitados postumamente miles de dirigentes que habían sido asesinados.

En América latina el movimiento encabezado por Fidel Castro se alza en Sierra Maestra contra la dictadura de Batista, mientras que otro dictador, el nicaraguense Anastasio Somoza, es asesinado y será sucedido por su hijo.

Dos nuevas estrellas juveniles se consagran durante 1956: el cantante estadounidense Elvis Presley y la actriz francesa Brigitte Bardot, que habría de convertirse en un nuevo mito sexual.

En la Argentina el gobierno militar deroga las reformas constitucionales de 1949 y devuelve al general Valle y a los cerca de 30 participantes de un alzamiento cívico-militar que pretendía el regreso de general Perón. Una epidemia de poliomielitis deja casi 3000 muertos a lo largo del año.

1957 marca el punto de partida de una nueva era, cuando la Unión Soviética lanza el Sputnik 1, el primer satélite artificial, tomando así ventaja en la carrera espacial sobre los Estados Unidos. En noviembre está ya en órbita el Sputnik 2, que lleva a bordo a la perra Laika. En Europa se crea la Comunidad Económica Europea, también conocida como Mercado Común Europeo.

En Haití comienza la feroz dictadura de François Duvalier, mientras en la Argentina se fija fecha para las elecciones, y la Unión Cívica Radical se divide en dos. Ricardo Balbín encabeza la Unión Cívica Radical del Pueblo y Arturo Frondizi la Unión Cívica Radical Intransigente.

El gobierno de la "Revolución Libertadora" crea el Instituto Nacional de Cinematografía, la Escuela Nacional de Arte Dramático y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el ámbito universitario se fundan las escuelas de cine de las universidades de La Plata y del Litoral.

En 1958 el general De Gaulle encabeza el gobierno francés que redacta una nueva constitución que da lugar a la Quinta República. Su principal tarea será resolver ordenadamente el irreversible proceso de independencia de las colonias.

Muere el papa Pío XII, y lo sustituye Juan XXIII, que sorprende con sus primeras renovadoras

En la Argentina triunfa en las elecciones la fórmula Arturo Frondizi-Alejandro Gómez, apoyados por el peronismo proscripto. En medio de grandes convulsiones sociales, se sanciona la Ley de Asociaciones Profesionales y una ley de amnistía que no incluye a Perón ni al peronismo.

En contra de las promesas electorales, Frondizi concede la exploración y explotación de petróleo a capitales extranjeros. El gobierno empieza a perder apoyo y declara el estado de sitio. El vicepresidente Gómez se ve obligado a renunciar.

También en contra de lo prometido, el gobierno reconoce las universidades privadas. Se fundan el Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), el Fondo Nacional de las Artes, Yacimientos Carboníferos Fiscales y, en el ámbito privado, el Instituto Dr. Teja. La Universidad de Buenos Aires forma su propia editorial, Eudeba.

En el mundial de fútbol de Suecia, Brasil se consagra campeón, de la mano del joven astro Pelé. La Argentina regresa humillada del mundial tras la catastrófica derrota por 6 a 1 contra Checoslovaquia.

El acontecimiento político internacional del año 1959 es el triunfo de la revolución cubana encabezada por Fidel Castro, que derroca al dictador Fulgencio Batista y que poco después se declara como socialista. El argentino Ernesto "Che" Guevara es nombrado Ministro de Industria, y su figura comienza a ser conocida internacionalmente.

Una sonda soviética llega a la Luna, dando un monumental paso adelante en la carrera espacial. En Estados Unidos aparece a la venta una nueva muñeca llamada "Barbie", que llegaría a venderse por centenas de millones a lo largo del tiempo.

En Francia, 1959 es el año de la nouvelle vague (nueva ola) que habría de renovar el cine mundial.

La República Argentina vive un año convulsionado: se desatan importantes huelgas (de frigorífico, Lisandro de la Torre, de los bancarios, metalúrgicos y textiles); se declara el estado de sitio y se aplica el represivo plan Conintes, de "convulsión interior". Avaro Alsogaray asume la conducción económica implementando un plan de "austeridad".

En este año se crea el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria) y el INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial).



Los años 50

Los isleros, Lucas Demare, 1951

La retórica del sentimiento

Un modelo de representación compacto

Durante la década del 50 (más precisamente desde los últimos años 40) el cine argentino construye y consolida un *modelo de representación* compacto y coherente —casi sin fisuras— sobre la base del *optimismo sentimental* el triunfo de la familia y el trabajo honesto. Las estructuras y recursos narrativos son ahora más complejos y sutiles, pero siempre al servicio de una argumentación que construye una visión del mundo ordenada, completa y tranquilizadora.

Hay, por ejemplo, argumentos de *estructura circular*, en los que se retoma al final una situación que se ha planteado al comienzo del relato (*La trampa*, *La fuerza ciega*, *Vidalita*, *La vendedora de fantasías*). Pero no se trata de un simple “adorno” estético, ya que con este recurso el relato reordena las claves de un pasado ignominioso o dudoso, y les asigna un sentido claro y unívoco. Esto es, el *racconto* funciona como tranquilizadora instancia de *aclaración de lo oscuro del mundo*.

Los entramados de los relatos, habitualmente, sugieren también la existencia de un factor ordenador oculto para la diversidad vital de lo cotidiano —a qué así como un destino ineluctable, garante del sentido de la vida y organizador de todas las asignaciones de valor. Pase lo que pasare— puede pensarse: “la verdad al final siempre triunfa”. Todos los engaños y mentiras, aun las bien intencionadas, salen a la luz finalmente para el bien de todos.⁵¹ La *fuerza ordenadora del destino* es el origen causal de los avatares de los personajes, en innumerables casos: un accidente de tránsito permite que se frustre “casualmente” una maniobra criminal; una muchacha solitaria de la gran ciudad no puede suicidarse por la presencia fortuita de un desconocido “que terminará siendo el hombre de su vida”; un delincuente envía a almorzar un paquete que oculta una granada, pero el destino hace que —tras una casual perspectiva— la granada estalle en manos de “casualmente criminal” etc. Incluso es

51. Es, a fin de cuentas, la aspiración por la felicidad —en sus permutaciones— la que es entendida como *largo* el mundo —presencia— en *tracera*. En *Todo un heroe* el personaje “tracera” se enfrenta ante la fuerza de una mentira que él mismo ha inventado.

común que haya participaciones sobrenaturales directas (la voz de Jesús o de la Virgen puede aconsejar sabiamente a los personajes), y que las predicciones de buenos y malos "a jueros" se cumplan al pie de la letra.

La encarnadura de esta fuerza invisible e ineluctable suele ser, ahora más definitivamente, el **amor**, que siempre opera para que suceda lo que tiene que suceder. Tan grande es la fuerza del amor que la anea causal que va del enamoramiento a la boda generalmente es simplificada o eadida: lo común es que se pase directamente del primer beso a la boda, dando por sobreentendidos los pasos intermedios. E inversamente, el matrimonio mismo contribuye a que el amor finalmente se concrete. En **El hombre que debía una muerte**, por ejemplo, un delincuente se casa con una mujer con el siniestro objeto de asesinarla pero, como la mujer realmente lo ama, el hombre termina matando a otra mujer, su perversa complice. El amor ha protegido a la muchacha buena, y "castigado" a la inconveniente.

En la contracara del modelo está la argumentación que indica que una pasión desmedida (o inapropiada) desencadena desgracias. Arrastrados por la "fuerza ciega" de la pasión, son varios los personajes que sucumben trágicamente.

Intimamente enlazadas con las figuras de la vida familiar están aquellas que promueven el trabajo honrado como garantía de una vida saludable y provechosa. Para los humildes obreros u oficinistas, el austero camino del empleo (en oposición a otras inciertas aventuras económicas) es finalmente recompensado. Los pobres tienen, entonces, las claves del sentido común que llevan a la felicidad: el trabajo honrado, el amor sentimental, la vida familiar.

Cuando las causalidades sentimentales entran en conflicto con otras de carácter racional o intelectual, las situaciones tienden a resolverse en favor de las primeras. Si un personaje se salva de un grave peligro o enfermedad, es porque han intervenido Dios y además los médicos. Es más, los médicos suelen participar de los ruegos y peregrinaciones de fe. La confianza en el destino otorga a los personajes, y sobre todo a los pobres, una particular sabiduría: con la fuerza del "corazón" pueden enfrentar con éxito cualquier argumento "académico". En la misma anea, la mayoría de los conflictos laborales, económicos, institucionales y hasta policiales¹² son resueltos según la lógica pasional del "corazón".

La simplificación que divide con caridad los bandos de la ley y el hampa (en el marco de la eterna lucha entre el bien y el mal) permite también justificar ciertos desbordes institucionales como están del lado correcto y como la

¹² Por ejemplo, en **Si muero antes de despertar** se evita, por lo menos gracias a las "tracaciones" de un niño y a la oportuna intervención policial, el donde está el "león ahora" (pregunta el secuestrador al niño) hasta un momento antes de que la "Fuerza" (equipo para aburrir)

verdad siempre triunfa: los policías se permiten mentir, disfrazarse de delincuentes y apearse a los recursos del 'corazón' para cumplir con su misión.

Aunque existen en los argumentos, las 'responsabilidades personales' estas por lo general se enmarcan en el contexto más amplio de las determinaciones ineludibles de un orden superior. Los 'errores' de los personajes (que ellos mismos se encargan de enmendar), terminan suscitados en una causalidad más amplia y poderosa, son solo accidentes del 'orden de las cosas' orden que puede ser aprehendido desde la fuerza de 'sentimiento y el sentido común'.

Esta confianza optimista en la claridad del mundo puede leerse también en lo 'no dicho' o 'no mostrado' en las omisiones y lapsos. Es común, en este sentido, que una *elipsis* cumpla la función de ocultar algún elemento que pueda resultar perturbador para la lógica argumentativa, dejando así en la oscuridad el "mecanismo ordenador del mundo". Por ejemplo, la vida de los *artistas* frecuentemente produce enfermedades, pero permanece en las sombras la explicación de tan extraña causalidad.

No hay en este *modelo tradicional* (podríamos llamarlo también "*modelo del sentimiento*" o "*modelo optimista*") ambigüedades en el mundo representado. Y si las hay, invariablemente son "aclaradas" hacia el final, merced a los artificios narrativos y retóricos. Los factores que perturban el orden terminan siendo eliminados por la 'fuerza de los hechos': los *amantes* que amenazan a la familia mueren o se alejan, los *delincuentes* se regeneran, y así con todo. Lo *peligroso* del mundo se asigna a las oscuras fuerzas de la naturaleza (el río, la montaña), al *salvauismo* de los orígenes (los indios, los abusos patronales) o al mundo del *hampa*, más o menos controlado por las fuerzas de la ley, pero ningún peligro impedirá ahora el 'final feliz'.

En general, todos los factores expresivos (música, voces en off, encuadres y angulaciones de cámara) tienden a confluir en una representación unívoca del mundo, y a lo sumo aparecen pequeñas disonancias, que siempre ocupan un lugar secundario en la trama y no llegan a afectar la *transparencia* y *coherencia del mundo representado*. En suma, en la confluencia de las operaciones retóricas y estéticas, la multiplicidad de argumentos se reduce en el *modelo tradicional* a unas pocas y sólidas argumentaciones, verdaderas 'tesis' acerca de los hechos del mundo.

Un arsenal "maduro" de recursos expresivos

En los años 50 nuestro cine ha adoptado ya un afinado arsenal de recursos expresivos provenientes de la tradición cinematográfica, pero privilegian-

do a ganos y apropiándose de otros de manera novedosa. En un cine fuertemente marcado por la matriz del *melodrama*, la **música** ocupa un lugar privilegiado. Desde su uso **incidental** que subraya o anticipa las situaciones dramáticas, hasta la potente y explícita retórica de la **canción** (especialmente el tango) la música conforma un nítido sistema significativo: los *molinos* remarcan el carácter *sentimental* de una escena, el *acordeón* acompaña los festejos, y la *guitarra* las situaciones de *soledad* o *tristeza*. Las orquestaciones, por su parte, apelan a un tono *dramático*, *épico* o *triumfal* para definir diversas situaciones. En ocasiones las *figuras* son aún más precisas: la *marcha nupcial* acompaña o anticipa una *boda*, la *marcha fúnebre* una *muerte*, la *música sacra* acompaña invariablemente las escenas en la *iglesia* y los temas de *tono infantil* subrayan las apariciones de *niños*. Al *mundo rural* corresponde invariablemente el *folklore regional*. Otras veces, la música adquiere un tono *paródico*: las *actitudes* de resonancias *militares* suelen ser acompañadas de *burlones comentarios musicales* de *tono marcial*, y los personajes *pícaros* o *farsantes* de *frases musicales* 'juquetonas'.

En todos los géneros abundan las *escenas musicales*, herederas de los orígenes del *sonoro* que detienen la línea del relato e instalan una comunicación artística *directa* con el espectador, en una modalidad que anticipa los usos *televisivos*. Las *escenas musicales*, merced al *anclaje* de las *letras* de las *canciones*, reafirman las asignaciones de sentido. Si el film narra las penurias de un *muchacho humilde* que sueña con *embarcarse*, una *mujer* canta: "*Riachuelo de barrio querido, tus aguas grises reflejan al que viene, al que se aleja, y al que nunca volverá*" (**Juan Globo**). En una *comedia dramática* que trata sobre la *mujer moderna* y el *matrimonio*, la *reconciliación* de la *pareja* se festeja con una *escena musical* en la que la *esposa* canta: "*si Julieta llena de hijos, de Romeo fuera esposa, los amantes de Verona romperían toda la loza*" (**Cosas de mujer**). La *fiesta* de la *primavera* se acompaña con una "*canción medio loca que quema la boca y canta por cantar, feliz canción, primavera en llamas que canta en la rama del corazón*" (**Ayer fue primavera**). En todas estas variantes, y en una innumerab e cantidad de casos más, "la *canción* es un privilegio o mecanismo que produce *emociones*, pero también *sentido*."

Otro recurso, hoy *anacrónico*, que resalta común y hasta abusivo en el período es el de las **voces narrativas en off**, que con frecuencia presentan o

1. Escenas como muchos el sufrimiento de los trabajadores (*Las aguas bajan turbias*, sobre el tema de la *desocupación*), "soy un pobre hombre que al amanecer canta e llora tu nombre. Yo creí que feliz en el mundo te encontraría". En *La fuerza ciega* el artista se queda le su marido caído en el escenario y se le oye decir: "no puedo respirar". Catorce, por fuera, dentro de un *trámite*. Hay una *curiosa* canción que remite directamente a la *desocupación*: "no fuiste contra el trabajo que es como una fuerza ciega".

En cuanto a los recursos más genuinamente cinematográficos (**encuadre**, **movimientos de cámara**, **puesta en escena**, **iluminación**) el *mode o tradicional* tiene también sus predilecciones. Son frecuentes los primeros planos melodramáticos, que muestran largamente los rostros enamo-

La única que resiste. Si muero antes de despertar... dice ella en la oscuridad, se agotará la fuerza del alma y las fuerzas del cuerpo se agotarán también. La fuerza ciega es una fuerza enorme, la fuerza ciega"

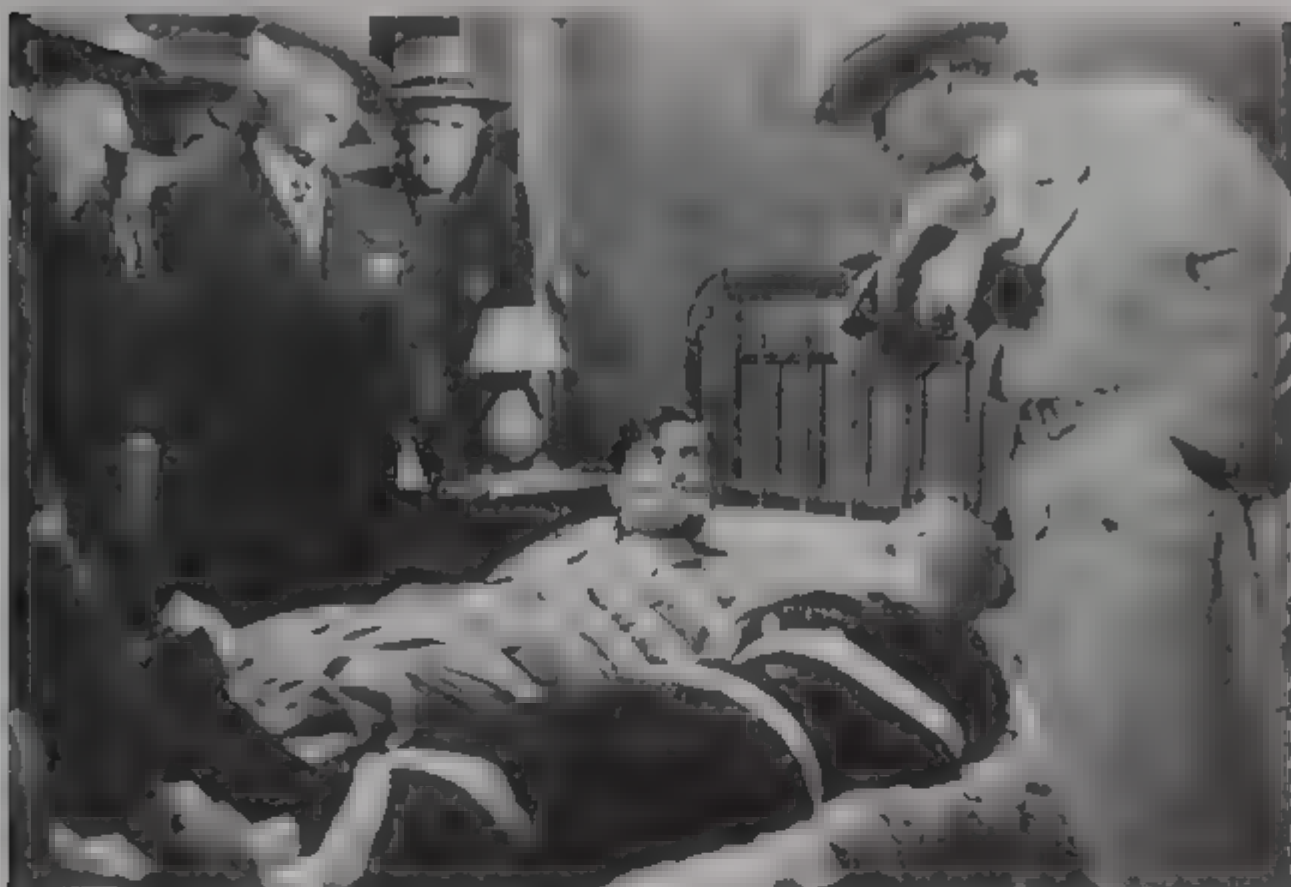
rados, emocionados o salientes. Y también los *planos generales* puestas ahora al servicio de mostrar los grandes escenarios y las coreografías, y a veces funcionales a las puestas en escena 'teatrales' que aún subsisten. Los *planos de detalle* son ahora utilizados más asiduamente e indican aquello a lo que debe prestarse atención en una escena.

Entre los **movimientos de cámara**, sobresale uno destinado a subrayar el carácter *metodramático* de determinadas situaciones: la cámara se mueve en rápido *travelling de acercamiento* hasta encuadrar en *primer plano* al personaje. El movimiento, de carácter no realista (generalmente acompañado por un rasgo musical equivalente), es una fuerte señal emotiva que traslada el eje del sentido desde la historia narrada hacia la interioridad del personaje, subrayando su carácter pasional. Una función similar cumplen los lentos *travelling laterales* que recorren los rostros de los personajes secundarios.

En busca de una mayor "expresividad", aparecen de tanto en tanto las **metáforas visuales**. La imagen de un rostro reflejado en el agua, que se rompe por la caída de una piedra, indica la ruptura de las ilusiones de la muchacha enamorada. La superposición del rostro de la misma muchacha con la imagen de la Virgen, apunta a dotarla de un aura de "santidad". Los relámpagos y la lluvia en una noche de tormenta anuncian escenas de violento dramatismo, y un solitario rayo de luz sobre los ojos de un hombre anticipa que éste perderá la vista.

La apropiación de recursos estéticos ha tenido más de un rasgo original, como el uso, en ciertas escenas, de la célebre **iluminación** "expresionista" proveniente del *cine negro* americano. Los fuertes contrastes de luces y sombras (*claroscuro*), las inquietantes escenas nocturnas con luces rasantes, no han sido aquí patrimonio del género *policíaco* sino que se han desplegado en *melodramas* y *comedias* para significar situaciones de peligro o desequilibrio. Claro que luego, indefectiblemente, estas "escenas negras" se habrán de contrapesar con otras de carácter más realista en las que la iluminación plana y los encuadres estables regeneran el lado claro del mundo.

También el **vestuario**, los **gestos** y los **registros lingüísticos** se alternan o complementan en la tarea argumentativa, conformando también estos sistemas significantes estables. A partir de algunos rasgos recurrentes, ahora es posible reconocer "a simple vista" el carácter de la mayoría de los personajes: el saco y la corbata pueden significar que el personaje es *oficinista*, o tal vez *estudiante*, o un *jefe policial* (en oposición al uniforme usado por los subordinados). Un *pobre* puede vestir saco y corbata en situaciones importantes, aunque esto suele dar lugar a escenas cómicas: basta recordar la figura de Luis Sandrini enfundado en su traje demasiado ajustado, o la tragicómica presencia de Pepe Arias, preocupado por el cuidado de su traje de *oficinista* (con



La vendedora de fantasías, T. Mayre, 1950

El lado oscuro del mundo, cuando aparece en las películas, termina invariablemente disuelto en una tranquilizadora operación retórica. En *La vendedora de fantasías* el mundo del hampa, con sus escenas iluminadas en "claroscuro" a la manera del cine negro americano, se disuelve al final cuando se sabe que "todo ha sido un sueño".

la ropa no se juega (la ropa es sagrada). Ahora bien, un traje arrugado y una corbata suelta, en un hombre desaliado y sin afeitarse indican con seguridad la presencia de un delincuente, o quizá de un rico que se ha descarnado. Una capa y un tazo al cuello representan a un poeta, el moño y el maletín a un médico, el frac a un millonario. En cuanto a los personajes femeninos, la "mujer burguesa" cambia permanentemente su vestuario: en tanto que una muchacha decente usa sobrios trajes cerrados hasta el cuello y cubre su cabeza con un sencillo pañuelo. Una prostituta, en tanto, es reconocida por las vistosas alhajas, los abrigos de piel y el inflatado cigarrillo.

El fuerte poder expresivo de la **gestualidad** por su parte, se encarga de remarcar el quien es quien del mundo de la representación, transparentando los sentimientos de los personajes al punto que estos suelen engañarse entre ellos, pero rara vez "engañan" al espectador. Los sentimientos son la verdad de la vida que el cine revela en los gestos: el amor, la ternura, la felicidad, el deseo, el desprecio o la burla se evidencian en los primeros planos.

Y si los sentimientos igualan a los personajes, los usos de la **lengua** tienen a diferenciarlos, incluso socialmente. La distancia que media entre el registro popular de, por ejemplo, los chicos de **Pelota de trapo** y la corrección lingüística de las comedias burguesas de Schlieper es mayúscula. Hablar bien es el modo de los personajes burgueses, que a menudo utilizan el "tú" y hasta el "usted", pero hablar bien puede ser también el indicador de una falsedad: si el corazón (manifesto en la expresividad de los rostros) nunca miente, las palabras suelen ser la fatal herramienta del engaño. También los estafadores hablan bien, como el cínico Plechner en **Días de odio**, o los dudosos pretendientes de **La trampa** o **El hombre que debía una muerte**.

Los pobres, por su parte, "hablan mal" (lo cual da lugar a infinidad de situaciones graciosas) pero son sinceros. En verdad, el habla popular despliega ahora un rico arsenal lingüístico, que establece un fuerte nexo con la cotidianidad del espectador. Proliferan los refranes, los apelativos característicos (pibe, paca, chambo, ojo crápula, mosquita muerta), los sobrenombres (el Ronco, el Negro, Varsovia, el Turco, la Morocha, etc.), los cachos y neologismos, además de giros y expresiones cercanos al mundo del fútbol y el turf. Por su parte, la gente del interior utiliza entonaciones regionales, más o menos verosímiles, además de sus propios refranes ("las penas con pan son menos", "más sabe el diablo por ojo que por diablo"), sus apelativos ("el coso", "el niño", "patroncito", "prenda") sus sobrenombres ("Toño", "Carmela"), sus dichos, modismos y juegos de palabras ("dejeme que me enrede en sus polleras", "es que con usted tengo ganas de hacerte un nudo").

Por lo contrario, la mirada sobre los registros técnicos profesionales oscila entre la respetuosa distancia y el rechazo desde el sentido común. Los abo-

gados hablan de recusación, *habeas corpus*, libertad condicional o código de procedimientos, los médicos de retina, nervio óptico o shock nervioso y hasta los curas se permiten citas eruditas (*quousque tandem, Catilina*...)

El mapa lingüístico del *quien es quien* incluye ahora una sutil diferenciación en la representación de los **extranjeros**: los inmigrantes trabajadores (italianos, polacos, gallegos, turcos, judíos) se distinguen de los extranjeros indeseables (delincuentes, profugos, etc.) sobre cuyo origen no se especifican datos concretos, y que pueden ser identificados por un vago acento de reminiscencias sajonas o bien alemanas: se llaman Smith, Boris Kutzel o Plechner.

Si bien la lengua suele ser herramienta del ocultamiento o la mentira, la tendencia general en nuestro cine es la de 'decirlo todo'. A las voces en off se suman entonces los diálogos redundantes y los explícitos alegatos sobre las bondades del trabajo honrado o la vida familiar. Incluso el género policial pierde en nuestro cine sus ambigüedades y ofrece contundentes apologías del accionar policial.⁵¹ Y también, la ambigüedad de los títulos de las películas termina siempre clarificada en última instancia: la 'vendedora de fantasías' es la alegre muchacha que vende 'fantasías' (adornos de poco valor) en la tienda, hasta que se explicitan los peligros de una mente 'fantasiosa'. *Dios se lo pague* remite a la conocida réplica de los mendigos, pero en el final el título se resignifica en una argumentación en favor del desprendimiento cristiano, y así en muchos otros casos.

En el modelo tradicional de los 50 se desarrolla también una interesante modalidad de 'figuración' que articula un tránsito fluido entre lo ficticio y lo real (es decir, entre el mundo representado y el de los espectadores). Buenos Aires es en el cine, ahora, una ciudad 'real' (con el Obelisco, San Telmo, Boedo, el parque Lezama, la calle Arroyo casi esquina Cerrito, etc.) en la que, sin embargo, se desarrollan historias ficticias, historias que de ese modo adquieren el carácter de posibles. Los protagonistas de los filmes, presentados con nombres y particularidades propias, se destacan por sobre el fuso de seres designados en términos generales (los isteros, el patrón, los vecinos, los obreros), en una doble modalidad de referencia que enlaza lo particular con lo general, y lo ficcional con lo real. Un relato particular de ese modo adquiere un carácter ejemplificador, configurando un modelo de actitudes, conductas y valores.

⁵¹ En *Morir en su ley* un policía dice a otro: «... me exige cada día que sea un gestor más eficiente de la sociedad contra el crimen y no creo que los criminales se ilusionen con su propia incapacidad en el cumplimiento del deber...»

El cine "del sentimiento" y la familia indestructible

Se ha dicho acertadamente que el cine argentino de los años 50 es un cine del sentimiento. En efecto, si las argumentaciones claras y precisas del modelo tradicional lograron imponerse en el sentido común de la época, fue merced al impulso de una potente **fuerza emotiva**. Los argumentos, ahora más que nunca, no solo se exponen sino que además *se hacen sentir*. Aun dan, entonces, los momentos fuertes de carácter melodramático. Una esposa abnegada que acepta que su esposo policía enamore a otra mujer, en acto de servicio; un niño que pide perdón a su padre mientras se convierte en héroe; una mujer que se aleja solitaria en la noche y renuncia a compartir el éxito artístico del hombre que ama; un hombre que llora de alegría o un hombre que llora de impotencia frente a su familia abatido por una injusticia, son a guisa de las incontables escenas fuertes sentimentales que pueden verse en el período. Podría decirse que cada argumentación tiene ahora sus propias escenas fuertes emotivas destinadas a dotarla de un claro poder de convicción.

En verdad, todo el cine argentino del período está marcado de una forma u otra, por la potente matriz del **melodrama**. No sólo las películas de amor son aquí melodramas, sino que también los filmes policiales, épicos, testimoniales y las comedias evolucionan hacia las claves sentimentales de lo melodramático. Sucede que este género trabaja, mejor que cualquier otro, la problemática de las relaciones familiares, y el "gran relato" del cine de la década del 50 es, precisamente, el de la construcción de la familia.

La crisis familiar de una madre (**Filomena Marturano**) puede tener origen en las condiciones sociales de su niñez (el conventillo, un padre brutal, la prostitución temprana) pero las consecuencias (tres hijos "naturales" que ignoran su verdadera filiación) sólo serán restauradas merced a una causalidad más profunda, que no es de índole social. Guiándose por su corazón de madre, Filomena conduce a su familia a una gloriosa reunificación. Así, la sabiduría de la calle demuestra su valor ("por algo habra sido... mamá sabe lo que hace"). Una y otra vez durante el período, los pobres enseñan las cosas de la vida a los personajes ricos e instruidos.

En esta variante, que podemos llamar del **recorrido civilizador**, personajes de orígenes muy humildes, solitarios e incluso criminales, se redimen accediendo a la vida familiar. La vinculación del recorrido civilizador con el mundo del tango le otorga a la figura una dimensión histórica y comunitaria: la familia redime entonces a todo un grupo social (cantantes de tango, prostitutas, delincuentes y otros personajes de los márgenes). Y al mismo tiempo, en un movimiento de estilización, el cine le extiende al tango su "certificado de civilidad". Así, por ejemplo, la protagonista de **La historia del tango**

dice en sus orígenes: "quiero ser una artista en serio: cantar en un teatro". Y en el final, del recorrido: "mi hija ha sido mi salvación. Trabaje, gane dinero, compre la casa en que vivimos. Hoy no me asusta el porvenir".

En estos movimientos la mujer adquiere un papel central: ella es quien instaura el orden familiar, si es necesario por la fuerza: a menudo utilizando el engaño y la farsa como legítimas herramientas.

Hay también una figura complementaria, en la que el recorrido civilizador se quiebra, y el personaje, atrapado por el pasado, no logra salvarse. No obstante, la caída o sacrificio de delincuentes marginales y artistas que no pueden integrarse a la familia permiten precisamente que esta sobreviva.

Otra variante muy común, heredera de las décadas anteriores, es la integración a la familia de **huerfanos y solitarios** de los más diversos orígenes. También aquí el papel de la mujer es central: madres y abuelas, ubicadas en el centro de las decisiones familiares, aceptan en el seno familiar a personajes solitarios en calidad de hijos, hijas, nietos o vernos: a la vez que fijan las reglas de la integración, que casi siempre se limitan al requisito de la decencia. El acceso a la familia implica también un "trabajo" de los solitarios, de modo que, en su argumentación, el cine del periodo jerarquiza los lazos sociales del matrimonio por sobre los de sangre: un buen hijo es aquel que actúa como tal, no necesariamente aquel que ha nacido en la familia. Se trata de una idea progresista dentro del género¹⁰ al proponer una versión democrática de las relaciones familiares. En la familia, como en otros ámbitos durante el periodo, el progreso es posible.

El dilema del varón consiste en saber elegir a la mujer apropiada. Se plantean así dramáticos y peligrosos triángulos: en los que dos mujeres se presentan a los ojos del hombre, quien debe descubrir cuál es la apropiada. En ocasiones, puede haber una mujer joven que tienta a un maduro hombre casado, y que resulta entonces doblemente inapropiada (**La fuerza ciega**, **Todo un héroe**). Casi siempre, una mujer buena se contrapone a una mala (y una morocha a una rubia). Otras veces, la otra mujer es simplemente una mujer inapropiada para la vida familiar. En todos los casos, el hombre es "engañado" hacia la mujer equivocada con una fuerza potente e irracional, de modo que puede cegarse y elegir mal. De hecho, es común que, en el seno de los conflictos familiares, aparezcan hombres literalmente ciegos.

Si la esposa es siempre paciente, hogareña y sabia, la otra mujer suele vincularse con la noche y la diversión. No necesariamente es mala, pero su

¹⁰ En **Cinema book** (p. cit.) Paul Cook resalta el "papel central de la mujer en la vida social, los roles de melodrama, cuya prelación central es... ¿es el melodrama un género conservador o progresista?"

relación con la vida nocturna la torna una potente enemiga de la familia. Si la otra mujer es una artista, resulta entonces *inapropiada* para el matrimonio por definición: ser artista es sinónimo de vida nómada, nocturna y libre. Pero en todos los casos el relato termina resolviendo el conflicto en favor de la familia, ya sea merced a la lucha de la esposa que recupera a su hombre o de manera natural, por imperio del azar que aleja al hombre de la otra mujer. El destino opera, incesantemente, en favor del honor de la familia.

La valoración del hombre en el juego de los triángulos suele recibir una mirada benevola: el varón que busca otra mujer lo hace con ingenuidad, o bien apremiado por la fuerza ciega de la sexualidad. En el juego inestable de los triángulos, el varón tiene siempre su tiempo para disfrutar de la otra mujer, antes de la restauración del orden familiar.⁵⁷

La figura de una mujer y dos hombres, en cambio, es siempre más delicada, y en estos casos la relación con el otro hombre generalmente no llega a consumarse. Solamente a las prostitutas y a las artistas, habilitadas para una vida amorosa más libre, se les permite una relación con más de un hombre. Por lo contrario, cuando la mujer infiel es una esposa, el conflicto adquiere una gran intensidad dramática. El caso paradigmático es el argumento de **Ayer fue primavera**, que gira íntegramente en torno de la honorabilidad de la esposa. Todos los indicios apuntan aquí a sostener la sospecha sobre la esposa que ha muerto. El marido se obsesiona en una investigación que recién concluye cuando se prueba que la infidelidad no se ha concretado. El honor de la esposa, que supo resistir a la tentación, queda salvado.

Es esta la resolución más común: la esposa resiste la tentación. También, la mujer *inapropiada* se suele sacrificar para que el hombre encuentre el camino de la familia. Artistas y prostitutas suelen consumir el supremo sacrificio de privarse del hombre que aman, e inmolarse en aras de la familia decente.

Por lo contrario, cuando el varón es quien padece legítimamente el drama, entonces la mujer pasa a ocupar el lugar de villano. Esta variante,⁵⁸ a la que podemos llamar **melodrama de hombre**, es tributaria de la tradición poética del tango. Pertenecen a esta categoría de hombres sufrientes, incapaces de acceder a la felicidad conyugal, el joven atormentado de **Los pulpos**, víctima de la crueldad de una perversa mujer pulpo, destructora de hombres,

El *melodrama de hombre* es infelizmente el que se despoja de la carga dramática que tienen en la familia los triángulos por el supuesto que mantiene el hombre, al que se le permite disfrutar de la otra mujer, es reemplazado por la mujer y su marido.

La *comedia de mujer* y el *melodrama de hombre* en **Cosas de mujer** y en **Esposa último modelo**, la comedia de honorabilidad masculina se origina en una esposa moderna que descuida sus deberes domésticos y la restauración espía después de que la mujer acepta sus propios errores.

⁵⁷ Para Cook véase el **Cinema book** de los subgéneros: el melodrama de familia y el melodrama de mujer. Pam Cook, op. cit.

y varios de los personajes grotescos encarnados por Pepe Arias (**Todo un heroe Rodríguez supernumerario**)⁵⁶ El grotesco marca aquí la medida del sufrimiento sentimental del hombre: si el dolor ennoblece a la mujer que sufre, el hombre sufriente está condenado a la degradación. *El hombre melo dramático es un antihéroe.*

Hay, en verdad, otra amenaza para la familia: el amor desmesurado de una madre hacia el hijo. La figura de la **madre edipica** plantea el drama de la familia en su instancia de reproducción: el amor de la madre es casi *legítimo*, pero debe cesar para que el hijo forme su propia familia. La madre, por fin, es separada del hijo, ya sea por la intervención del padre o por el imperio mismo de los hechos.

Entre las amenazas externas, es común encontrar que una mujer se ha enamorado sin saberlo de un delincuente, casi siempre un estafador profesional que persigue en el matrimonio solo un ilícito interés económico. El matrimonio lleva entonces en su seno el germen de su propia destrucción. La mujer termina por comprender la situación, y el esposo es finalmente desenmascarado y castigado (**La trampa. El hombre que debía una muerte**). También aquí el pasado criminal puede pesar más que el amor, pero la familia en sí queda a salvo. De hecho, la familia es indestructible en los 50.

Estas son, sucintamente, las figuras del melodrama en la década del 50. Algunas otras, como la del **casamiento de la hija**, suele desplazarse ahora hacia el terreno de la comedia burguesa. Los relatos giran aquí en torno a las estrategias familiares de selección del pretendiente adecuado. Las reglas de acceso a la familia burguesa prescriben ahora, además del atributo de honorabilidad, el de *status profesional*. La hija, con sus atributos de simpatía y belleza, se constituye en el bien máspreciado de la familia burguesa: verdadera metáfora del patrimonio familiar. La movilidad social toma así la forma de la integración de profesionales liberales (médicos o abogados) a las familias adineradas.

El lugar de la mujer y los hijos

En el modelo tradicional el lugar de la mujer se organiza fundamentalmente en torno de lo que Griselda Pollock denominó la "reubicación de la mujer como madre"⁵⁷. La clave es aquí el destino del deseo femenino, que toma forma en las figuras de la esposa y la prostituta. El deseo de la mujer se expresa en el

⁵⁷ En la historia de **Rodríguez supernumerario** los cuerpos de los hombres "se desmoronan, res besan solamente en las mejillas".

⁵⁸ En **Cinema book** Pam Cook, BFI, Londres, 1985.

modo larvado y *decente* o bien explícito y directo según su lugar en esta escala del pudor. La mujer sin hombre, punto de partida del recorrido femenino, encontrará con la llegada del varón la *felicidad*, pero también a menudo se enfrentará a engañosas y peligrosas trampas. La función de la mujer, en el recorrido que la llevará a su lugar de **esposa y madre**, consistirá en asentar o adecentar al hombre, con las herramientas del pudor⁶¹ la decencia y la paciencia. En este proceso, la inteligencia de la mujer (homologable al sentido común) consiste en saber resolver esta tarea sorteando peligros diversos.

La mujer aporta siempre el equilibrio necesario para el espíritu aventurero del hombre, y su inteligencia le permite restaurar las relaciones familiares que se han deteriorado. Desde el lugar de *jefas de familia* las matronas de, por ejemplo, **Juan Globo** y **Los árboles mueren de pie** logran reubicar a los hombres en el marco de la decencia familiar, readaptando o expulsando a los hijos y nietos *descarriados*. Las abuelas, alejadas ya de los peligros de un deseo mal canalizado, asumen plenamente su destino de reinas del hogar decente.

Cuando la mujer *decente* frena los apremios del hombre, no lo hace para alejarlo sino precisamente para reubicarlo en el camino del bien. Generalmente su tarea tiene éxito, pero en ocasiones debe soportar la violencia sexual masculina: la única *relación indecente* que a ella se le perdona es la **violación**, aunque incluso esta mancha en su honor puede ser reparada por el poder *restaurador de la familia*.

De aquí se derivan las figuras de la educación de los hijos, organizadas en torno de dos polos, a la larga complementarios: los **hijos universitarios** (mejores que los padres) y los hijos **iguales a los padres**. En la variante de *hijo universitario*, el sueño de los padres humildes se ha cumplido y el hijo llega a ser 'mejor que ellos', y a justificar todos sus sacrificios. Por lo contrario, con la variante de los hijos *iguales a los padres* se valora la permanencia de lo tradicional: el mejor hijo es el que más se parece a sus padres.

A menudo estas variantes se complementan, ya que la educación universitaria que hace hijos distintos, requiere el contrapeso de la educación moral familiar. La madre abnegada de **El amor nunca muere** (episodio 3) no solo se sacrifica para que su hijo llegue a ser médico, sino que aporta la necesaria sabiduría moral para que el hijo *descarriado* de su familia política aprenda la decencia familiar. Se trata de un juego significativo muy común, que entrelaza el status de la educación con el del sentido común.

En otros casos, más benevolos, la educación universitaria es solo uno de los caminos posibles para el progreso de los hijos. Los dos hermanos de **Pelo-**

⁶¹ Las empujadas de mestizas suelen permitirse actitudes amorosas más descortadas. Lo mismo ocurre con ciertas mujeres "modernas".

ta de trapo encarnan esta variante: uno será médico y el otro un exitoso futbolista, confirmando el vaticinio de los vecinos (*¡hay pibes que se hacen un portenir en el colegio o en los libros como su otro hijo! Pero este lo hará en los potreros*). El valor de la educación, defendido en la superficie del fin, resultará luego sutilmente rebajado, en tanto que el triunfo del hijo deportista es investido de una intensa fuerza emotiva. La consagración del hijo deportista opaca la abnegada carrera del hijo profesional.

Paralelamente, se insinúa en los 50 otra variante, que apunta también a configurar hijos mejores que sus padres: comienzan a proliferar los niños inteligentes, que sorprenden a sus padres con su comprensión precoz de diversas cuestiones y con filosas intervenciones.⁶² La familia ha educado a los hijos idénticos a los padres, pero el gradual progreso de las jóvenes generaciones permite a los jóvenes 'ser mejores'. El mismo efecto progresista del paso del tiempo puede verse en varios hijos no educados de familias pobres, que repiten esquemas paternos con alguna mejora.

En todos los casos, sin embargo, se conserva cierta marca familiar en la nueva generación. Cualquiera sea la forma de esta marca (una muñeca, la receta de una comida, un licor que pasa de generación en generación, etc.) la misma remite a la *decencia familiar*, indicando que la familia ha cumplido su rol de hacer a los hijos moralmente iguales a los padres. Incluso, si los padres se alejan de la moral familiar son los propios hijos los encargados de recordarles las marcas de la *decencia*.

No obstante, el modo de la integración y la decencia familiar no implica una transparencia absoluta en la relación de padres e hijos. A menudo, los padres mantienen a sus hijos en defensa de un interés superior, como la felicidad de estos o la integridad familiar misma. Los **secretos ocultos** de la familia suelen vincularse a cierto oscuro pasado fundacional (un marido infiel, un padre brutal, una madre que aver fue prostituta). La mentira piadosa y la farsa suelen ser entonces, paradójicamente, la base de la integración familiar.

La contracara de la mujer esposa y madre es la **mujer indecente** (la 'otra mujer'), que atrae al hombre fuera del hogar en un camino que lo llevara a la perdición. Es fácil percibir las marcadas reminiscencias tangueras de esta figura. Si la esposa es abnegada, paciente y trabajadora, la otra mujer es sensual y seductora.

En medio de la dicotomía esposa abnegada/mujer indecente se perfila una nueva figura, que juega su ambigüedad entre esos dos polos: la **mujer moderna**, joven, independiente, de ambiente ciudadano, que testimonia la aparición

⁶² El niño de don Quijote de **El honorable inquilino** sorprende a las mujeres de la mansión hablando en inglés. El pequeño, según el narrador, aprendió esas palabras por 'pasarse la noche en el inglés'.

de nuevos personajes sociales. En esta vision, la mujer ha ganado en independencia y desenfado, sin llegar por eso a convertirse en prostituta, es mas que nada, la mujer joven de la ciudad. En **Los arboles mueren de pie** se la reconoce en una escena fugaz, a la salida de la tienda, cuando un grupo de chicas mira descaradamente a un hombre, y hasta le siban provocativamente. Lo novedoso del caso es que las chicas son *honestas* vendedoras de la tienda.

Las comedias burguesas de Schlieper abundan en este tipo de personajes, sobre todo esposas poco convencionales (**Esposa último modelo** **Cosas de mujer**). La mujer moderna de la comedia burguesa reúne los atributos de la esposa y de la *mujer indecente*: es una mujer de hogar que fuma y no sabe cocinar, que delega el cuidado del marido y de los hijos, pero rechaza con decencia a los pretendientes. No obstante, se permite salir con hombres durante una separacion conyugal. Mas que una figura consolidada, la *mujer moderna* aparece como un problema, es siempre inestable, y tiende a evolucionar hacia las formas conocidas de la esposa y madre.

Hacia mediados de la decada comienza a insinuarse tambien otro novedoso tipo que habria de instalarse con fuerza en los nuevos filmes de los 60: la **mujer enigma**. Exacerbacion de la *mujer moderna*, la *mujer enigma* es ambigua y lejana, el corazón femenino es en ella inaccesible. Puede evolucionar hacia el modelo familiar, aunque generalmente lo hace en el otro sentido, hacia la indecencia e incluso el crimen. Más cerca del *modelo tradicional*, el enigma de la protagonista de **Ayer fue primavera** se aclara meticulosamente a lo largo del film, al saberse que ella habia reprimido la relacion deseada con el otro hombre, y priorizado la abnegada tarea de *llegar a querer* al marido. La mujer, ya fallecida, es reconducida en el final a su sitio de esposa y madre decente.

Pero la María de **El túnel**, lejano antecedente de los nuevos filmes de los 60, se muestra fugazmente al hombre para luego perderse en la ciudad, en un juego histérico que terminara por enloquecer a su amante, quien finalmente la asesinara. El enigma queda sin resolver, y ni siquiera la propia mujer lo comprende (*hago mal a todos los que se me acercan*). Tambien la Emma de **Días de odio** es una extraña muchacha, instalada fuera de lo cotidiano, y refugiada en su mundo interior. No tiene novio ni amigas, ni piensa en formar una *familia*. Según las compañeras de la fabrica, es una chica "rara". La *mujer enigma* no pertenece a la *mesa familiar*, pero tampoco a. escenario que consagra a las artistas, ni al oscuro arrabal de las prostitutas. Pero estos casos, en rigor todavia aislados, son solo un preanuncio de los nuevos modelos de mujer que llegaran con los años 60.¹¹

[A vez conjen literar] de estos tipos expresan su caracter de "avanzada". **El tunel** es el ejemplo de la novela de Ernesto Sabato. **Dias de odio** tiene quiza de Jorge Luis Borges, sobre su cuento Emma Zunz.

Los "artistas" y sus vidas excepcionales

En los años 50 se consolida el fuerte carácter "autorreferencial" de nuestro cine: una y otra vez, por diversos caminos, los relatos se pliegan sobre sí mismos para representar en un plano destacado el mundo de los "artistas". Proliferan las situaciones de espectáculo de todo tipo, entre las que se destacan las vinculadas con la canción. Es el mundo de los artistas por antonomasia: con sus ensayos, sus estrenos y sus consagraciones, con cantantes, músicos, y actores que se presentan frente a su público, también representando en la pantalla.

En el modelo tradicional, la figura del artista es la contracara significativa del mundo de la familia y la vida cotidiana. En una variante generalmente optimista, los artistas no están destinados a formar una familia sino al éxito y la consagración, partiendo de muy abajo. Esto puede verse en los distintos géneros: en **Locuras, tiros y mambo**, desopilante comedia de los "Cinco Grandes del Buen Humor", los personajes salen de la ignota pobreza y alcanzan la consagración popular. En **La historia del tango** los artistas (músicos, cantantes, poetas) surgen también del humilde arrabal, como la Morocha que comienza su carrera en dudosos locales suburbanos y rápidamente accede al éxito ("canta lindo la pebeta, así gana la plata que gana"). En **Pájaros de cristal**, film ambientado en el mundo de la danza clásica, la consagración solo se retrasa levemente debido a los conflictos sentimentales entre los artistas.

La **consagración**, en todos los casos, es consecuencia casi directa de un talento innato, que destina al artista inevitablemente al éxito. La figura complementaria es la del **sacrificio del artista** (tributaria de la concepción romántica del arte), que implica una suerte de inmolación por una causa noble, generalmente la decencia de la vida familiar. Así, el joven artista plástico de **Ayer fue primavera**, que padece una cruel enfermedad y pierde la vista, se aleja de la mujer que ama para evitar que esta sufra. Por su parte, el primer episodio de la película **El amor nunca muere** cuenta la historia de Trinidad Guevara y Juan Aurelio Casacuberta, los fundadores de nuestro teatro nacional. También para ellos, obviamente, el talento artístico es innato, y solo falta la oportunidad de ser descubierto. Cuando Trinidad se lamenta porque "no hay actores argentinos", Juan —que nunca antes ha subido a un escenario— responde: "hay uno, y muy bueno... yo". Una vez alcanzada la consagración Juan muere en escena, delante del público, en "la más difícil de sus actuaciones".

La figura de la **consagración artística** adquiere en sí misma un carácter dramático: el artista debe esforzarse por convencer y satisfacer a su público, y a menudo prácticamente "civilizarlo". Cuando José Bettinotti (**El último**

payador) enfrenta a un público nervioso y molesto: expresa en su pavada una encendida autodefensa. El arte es un tormento que Dios pone en el alma: la carne el instrumento que el arte hace vibrar []. El público no sabe lo mucho que se implora: lo mucho que se llora en busca del laurel. El público no sabe las horas de amargura: las noches de cordura para cumplir con el

La emotiva exhortación de José es premiada con un aplauso. El público que aplaude al artista es, en rigor, un motivo frecuente en el ámbito de teatros, circos o bares nocturnos.

Innumerables artistas reales y conocidos por el público son representados o nombrados frecuentemente (Gardel, Razzano, Bettinotti, Contursi, Lepera, Canaro, Eduardo Arolas, Ángel Villoldo, los hermanos Lumière, Juan Casacuberta, Trinidad Guevara, etc.). A veces el artista real se representa a sí mismo en la pantalla, como Tita Merello y la Negra Bozán que suelen ser presentadas por sus nombres verdaderos (yo soy Sofía Bozán, yo canto porque lo siento). Un personaje interpretado por el Pato Carret dice de sí mismo "Rafael Carret, que cómico que sos, sos el mejor de los cinco", en referencia al conocido grupo de Los Cinco Grandes del Buen Humor.

También teatros, cines y emisoras de radio reciben su denominación real, y conocida: el Teatro Esmeralda, el Teatro Colón, el Teatro Coliseo Provincial o la Escuela Nacional de Bellas Artes, y lo mismo sucede con las obras representadas o las canciones interpretadas. Aunque con menos frecuencia, también las artes plásticas reciben atención: se cita a Van Gogh, El Greco o Quinquela Martín, o se presenta a pintores que han estudiado en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Pero el fenómeno meta va aun más lejos, ya que abundan las citas y a menudo se explicitan verdaderas **polemicas estéticas**. En **Ayer fue primavera** la polémica implica una mirada burlesca sobre el arte moderno, y en **El último payador** se instala en el terreno histórico, cuando Pascual Contursi sentencia: "la gente no se anima a cantar tangos: le tienen miedo. Pero yo sé que muy pronto se impondrá, y entonces será la canción del pueblo".

Es común que las polémicas estéticas arripan también fuera del terreno específico del mundo de los artistas. En **Los árboles mueren de pie**, el director de una extraña organización dedicada a "hacer feliz" a la gente fabricando ilusiones, se permite hablar sobre su "oficio" en términos de una verdadera poética: "la ilusión verdadera nunca es artística: el arte no se hace aquí (señalando el corazón), sino aquí (señalando la cabeza)". La muchacha que lo escucha polemiza con él: "una mentira hay que inventarla. En cambio la verdad es más fácil".

En verdad, las representaciones del **mundo del espectáculo** se extienden bastante más allá del límite de lo artístico, y bien pueden incluirse en esta



Dios se lo pague, Amadori, 1948

Las modalidades de la canción y el espectáculo abundan en el modelo tradicional, al punto que cualquier situación cotidiana puede dar lugar a la aparición de verdaderos "artistas" y también de un público que los aplaude

categoría filmes dedicados al mundo del fútbol, como ***Pelota de trapo*** o ***El hinchita***. La figura del *crack* de fútbol es homóloga a la del *artista*, también depende de su talento innato para consagrarse ante su público. Incluso mucho más a la de estos terrenos: cualquier situación cotidiana (una fiesta, un descanso, un paseo) se abre imprevistamente a la situación de espectáculo: aparece una guitarra (un piano en los ambientes burgueses) y de inmediato amigos y parientes se convierten en público de algún inesperado artista. La escena musical *familiar* puede incluir canto, baile y hasta el típico final de espectáculo, con aplausos y pedidos de *bises*.

Hay además una nutrida galería de personajes *farsantes* o *histrionicos* que actúan algún papel dentro de la trama representando a alguien "que no se ve". Juan Globo (Luis Sandrini) del film homónimo que divierte con sus exageradas historias a los personajes que lo rodean, la abogada de ***Cosas de mujer*** que es ovacionada por el público después de su brillante intervención en un juicio oral, el policía de ***Morir en su ley*** que "representa el papel" de un criminal para atrapar a los malvivientes (su jefe le había advertido "tu papel será más de comediante que de policía"), y tantos otros más.

En definitiva, en todas sus variantes el **artista** es en el modelo tradicional de los 50 una figura noble por excelencia y ocupa un lugar central de sacrificio y gloria, que define al mismo tiempo a sus opuestos: las figuras de lo cotidiano a quienes el éxito y las aventuras extraordinarias les están vedados.

Los territorios: un mapa completo del mundo

En la década del 50 hay ya un sistema significativo estable y completo que da cuenta de los **territorios** posibles del mundo, que implica la asignación de distintas características, roles y propiedades a los mismos, incluso diferenciando los territorios del presente y los del "pasado".

En el interior del país, en el pasado de la representación, toman forma nitidamente ciertos territorios emblemáticos de los **orígenes** de la nacionalidad: los esteros aluviales del **desierto** amenazados por la presencia de los indios, y el exuberante territorio salvaje del **rio** donde hombres y mujeres pelean heroicamente contra las fuerzas de la naturaleza y contra las relaciones injustas de explotación. Son ambos territorios míticos, en los que el peligro convive con una muerte salvaje, y en los que las reglas sociales aún no están definidas en términos *civilizados*.

Si en ***Los isleros*** queda claro que "las islas no son de nadie", también, en ***El último perro***, ambientada en el desierto de la lucha contra el indio, la propiedad de la tierra parece tener un carácter comunitario. En el mundo

de los **orígenes**, la familia es una primitiva formación en el seno de la comunidad mítica, que asegura el pasaje a la modernidad civilizada. En el mismo sentido, la casa no termina de cerrarse como tal, ofreciendo siempre una apertura hacia el peligroso mundo de la libertad, la naturaleza y la violencia. Es este siempre un mundo de espacios abiertos.⁶⁴

En la ciudad, el territorio de los orígenes es el **arrabal**. Lugar de origen del tango (y por extensión de la cultura ciudadana), el arrabal se transpone hacia el presente de los relatos como límite de la ciudad. Buenos Aires, en los 50, tiene un único suburbio: la zona del bajo, donde la ciudad termina en el puerto o el Riachuelo. A veces habitat de delincuentes y prostitutas, otras territorio de honestos obreros, suele ser presentado con una imagen recurrente: el puente sobre el Riachuelo, más allá del cual se adivina la ciudad tras las chimeneas humeantes.

'Yo vivo al terminar el asfalto. Allí donde empieza el barro', confiesa la protagonista de **Filomena Marturano**. La cámara acompaña luego a Filomena por barrios fabriles de casas bajas, y por la ribera poblada de barcos. El territorio del Bajo se muestra a menudo desolado durante el día, pero oscuro y amenazador en la noche. Nuestro cine retoma aquí la conocida con figuración del cine negro americano: exteriores nocturnos agobiantes, atravesados por largas e inquietantes sombras. El arrabal se liga al peligro, desde sus orígenes tangueros hasta el mundo del presente, en el que es escenario de hechos criminales. El oscuro río, además, suele tentar a los solitarios al suicidio. Aunque en su ribera habiten laboriosos trabajadores, el peligro siempre acecha.

Es cierto que también se muestran, esporádicamente, otros barrios suburbanos, pero estos no pueden ser ubicados en un territorio particular, y son definidos genéricamente como *el barrio*.

Aunque los relatos llevan a veces a los personajes al interior del país, **Buenos Aires** (la gran ciudad) es el contexto preferido para historias de todo tipo, tanto en el pasado como en el presente, y se convierte a veces en un verdadero personaje. La enorme masa palpitante y anónima, en la que todo lo bueno y todo lo malo puede suceder, es la materialización moderna de la fuerza del azar. En su multiplicidad, todos los encuentros y desencuentros son posibles: sus multitudes ocultan tanto a los héroes anónimos del trabajo, como a estafadores y criminales de todo tipo. Y aunque las fuerzas de la ley (o el destino mismo) intervengan para recomponer el orden, la ciudad sigue vivien-

⁶⁴ Aun en los raros casos en los que las casas están perfectamente cerradas, como en la telenovela como la **Vidalita**, estas no se usan como tales. También **Las aguas bajan turbias** presenta la extraña paradoja de un espacio aparentemente a serlo, del que no es posible escapar.

do su vida multifacética. Para el protagonista de **Sucedió en Buenos Aires** la ciudad es "una mezcla muy rara: buena con unos, mala con otros. Nadie sabe nunca como le va a ir. Hay gente que de pronto se va a las nubes. Otra, que se hunde de la mañana a la noche. Y la ciudad sigue andando sin importarle un comino de nadie".

La ciudad "propiamente dicha" (el **centro**) además de representación del latir tumultuoso de las multitudes, es el territorio por antonomasia del tiempo libre y el espectáculo. La ciudad se opone por una parte a los **suburbios** (el puerto, el bajo, la ribera), pero también por otra parte al **campo** (el interior), desde donde llegan muchachas ingenuas, *chacareros* que vienen a "hacer trámites" y a divertirse, y hasta *maltvivientes* que se mimetizan en la multitud urbana.

Cuando el relato se instala de lleno en el **interior**, se configuran territorios no urbanos que están a mitad de camino entre el costumbrismo "folklorico" y el salvajismo de los orígenes. Pero generalmente los sitios ubicados en el mar y la montaña conservan, aun en el "presente", cierto carácter de "naturaleza salvaje" asociado a las fuerzas primitivas o mágicas de la tierra.

Extrañamente, en los recorridos de los personajes entre el campo y la ciudad (ya sea en una dirección o en otra) el peligro parece siempre llegar de afuera: a la ciudad llegan delincuentes del interior, pero también los *maltvivientes* de la ciudad viajan al interior, generalmente para esconderse o cometer una estafa. Aunque en los finales siempre todos los peligros resultan conjurados, no deja de ser llamativa esta visión del cruce de territorios como generador de peligro.

El límite de la ciudad (el único representado) es el territorio que se abre al río en dirección al norte (el Delta, el Tigre, San Isidro). En él se sitúan algunas casonas de ricos, pero también por allí la ciudad se abre al mundo insondable del **litoral** (el Alto Paraná) por ejemplo para la entrada y salida de delincuentes que buscan refugio. Más allá de esta frontera se extiende el honroso territorio de las islas, donde la fuerza de la ley se desdibuja por completo. Así, habitualmente, los delincuentes aprovechan las características del terreno para "pasar al Uruguay", o para entrar desde allí.

Completan el mapa los **territorios soñados** a los que personajes de todo tipo añoran llegar en su afán de irse lejos. El más común es **Europa**, lugar de consagración de los artistas. Allí viajan (a París) los cantantes de tango de **La barra de la esquina** o **La historia del tango**, el pianista de **La morocha** y también el "crack" de **El hinchita** (esta vez a Génova). Pero en rigor los que sueñan con llegar a Europa son personajes de todo tipo, desde el maldo estafador de **La trampa** hasta el esposo infiel de **Filomena Marturano**.

Es común también que los enamorados (y los amantes ocultos) anhelan una huida hacia un espacio libre y feliz, que siempre queda lejos. En **El túnel** los amantes caminan por el puerto cuando el muchacho confiesa su sueño: *me gustaría irme lejos contigo, lejos. Recorrer los muelles del Sena al atardecer*. También la protagonista de **El hombre que debía una muerte** propone su sueño a su esposo durante una cena romántica: *¿por qué no nos vamos a Europa? Recorreríamos España, Francia, Italia, los dos solitos*.⁵⁵

Los ejemplos se multiplican: la empleada de **La vendedora de fantasías** anhela ganar la recompensa ofrecida, para poder hacer un viaje con su enamorado (*conocer Río de Janeiro, Nueva York, París... nosotros dos viajando en un transatlántico, sobre el mar azul*). También el torpe secretario que se ha enamorado de la muchacha en **Cosas de mujer**, propone una fuga imposible: *nos iremos lejos, a la Patagonia. Tengo allí un tío que tiene ovejas. Hay oro blanco por todas partes, en los ríos, en las flores*.

Pero si bien los enamorados sueñan **soñar con viajar** a lugares lejanos y fascinantes (Europa, México, Cuba, Chile, Canadá, Brasil, 'La India', Japón, Inglaterra)⁵⁶ el viaje casi nunca se concreta, de modo que los territorios sonados conservan la magia de lo imaginado, contraponiéndose a los de la vida cotidiana.⁵⁶ Algunas veces, los artistas, los ricos y hasta algún hombre humilde con alma de marino, logran el viaje anhelado. Pero, aun en esos casos, la cámara a lo sumo los despide desde el puerto.

Los "lugares comunes", entre el espacio del relato y el mundo real

En los argumentos del modelo tradicional de los 50 se consolidan y repiten ciertos **lugares comunes** (topos) de carácter bastante estable. Por ejemplo, la ciudad es representada apelando a ciertas figuras recurrentes: el paseo por el centro, que configura el gran espectáculo ciudadano (luces de neon, vidrieras, cines, teatros); la ribera que señala sus márgenes (el Riachuelo, el conocido puente, las chimeneas fabriles); el puerto, punto de apertura hacia tierras soñadas (las chimeneas de los barcos, el público saludando a los viajeros desde el muelle).

⁵⁵ El territorio sonado siempre lejano, puede ser cualquier lugar. Así, al principio del argumento de **Marianela** suena con nostalgia la ciudad *basileña*, en poco tiempo *pero verán que...*

⁵⁶ En **El último payador** José se debate entre *ser artista o ser obrero*. *Trabaja en un taller de herrero, se le es difícil quitarse en su tierra. Manda la muchacha a una se burre en una a otra que es artista. Yo no se quiere usted, si usted es malo es buena. Pero en cualquier forma que yo no puedo irme, porque que yo don't voy en su tierra*.

Las situaciones de *peligro* adquieren a menudo un carácter climático, tal como una tormenta o una noche cerrada de niebla. La tentación del suicidio se liga recurrentemente a las oscuras aguas del río por cuya ribera deambulan los personajes desesperados. Otras veces es un tren que pasa ruidosamente el que indica *peligro* o situación límite.

Hay también claro esta, *lugares comunes* para las representaciones de la familia: la mesa familiar, el brindis, la reunificación familiar. Y también, ciertas situaciones dramáticas tienden a resolverse siempre de un modo similar: los "mareos" femeninos son signo inequívoco de embarazo, el nacimiento de un hijo toma la figura de un padre nervioso caminando por los pasillos del hospital, o la de una palangana sobre la que se vierte agua hirviendo, seguida por el llanto de un bebé. Las *herencias* se representan con la lectura del testamento (la "última voluntad"). Cuando un personaje se enferma, lo más probable es que lo veamos toser con creciente insistencia. Son frecuentes también las escenas de convalecencia: el personaje simplemente descansa calladamente en una cama, siempre rodeado de sus familiares o amigos. La simple visita cordial de un *médico*, sumada al benéfico paso del tiempo, suelen alcanzar para que la salud retorne al convaleciente.

Se destacan aquí los tópicos del *melodrama*, como el del hombre ciego (el que pierde la vista, el que la recupera). Con excepción de esta figura del *hombre ciego* —metáfora melodramática de la posición masculina en la pareja, las discapacidades físicas de los personajes se ligan a debilidades morales: los discapacitados físicos suelen ser personajes despreciables, o por lo menos inquietantes. Por eso, el protagonista de ***La trampa*** se permite bromear con su esposa con sorprendente desparpajo: "no quiero que piensen que te casaste con un parolítico".

Están también los tópicos de la *comedia*, como el "marido descarriado" que retorna sigilosamente al hogar, sacándose los zapatos para no despertar a la esposa. O los del género *policíaco*, siempre tamizados por la matriz melodramática⁶⁷ como diversas escenas de "carcel", que pierden en nuestro cine todo carácter "negro" y se tornan de oridas visitas a quien está encarcelado.

En el *modelo del sentimiento* se despliegan formas narrativas cada vez más complejas, que sin embargo van a resolverse siempre en la construcción de un mundo limpio y confiable. Esto es así tanto en los relatos de *estructura circular*, en los que el final aclara el sentido de lo que se ha planteado

Es común que las historias acerca de por qué se trisla ten nació el melodrama — la comedia dramática — en ***Rosaura a las diez*** la protagonista escapa de un círculo atornillado a puerta y anclada la vida. La misma sorprendente historia para ver puertas cerradas ha sido demostrado en su película *Marta* en ***La vendedora de fantasías***. También la figura negra del "cadáver ese" indolente aparece en diversos contextos: también figura desorientados en todos.

en el comienzo (**La trampa**, **La fuerza ciega**, **Vidalita**, **La vendedora de fantasías**) como en los casos de relato dentro del relato, en los que algún personaje representa un papel dentro de la trama, sueña o recuerda alguna historia del pasado. Invariablemente, un mundo que puede presentarse originalmente como oscuro o incomprensible, en el final es aclarado: las pesadillas sonadas se disuelven, o los recuerdos permiten reordenar las claves de un pasado inquietante. En todas estas variantes, el entramado topológico sugiere un factor ordenador oculto para la diversidad vital de lo cotidiano.

Pero los espacios de la ficción se abren también, en ciertos puntos, a los del mundo real. Las **estructuras topológicas** de los relatos (la forma en que estos organizan los espacios simbólicos) se hacen ahora más complejas, para poder inscribir el mundo de la ficción en el de la vida real, cargando de un sentido adicional esta relación entre ficción y realidad. Habitualmente, el límite entre estos "espacios" tiende a ser borrado o "disimulado", pero sin embargo subsisten siempre zonas del relato "permeables" a lo real, en las que la ficción reenvía a los espectadores al universo de sus propias vidas.

Uno de estos "lugares permeables" (límites) podemos encontrarlo en los comienzos y finales de las películas, sostenidos o no por una *voz en off* que suelen abrirse al mundo real de diversos modos, como por ejemplo con imágenes de lugares reconocibles de la ciudad. También es común ver, en los finales, que el protagonista se aleja de cámara, dejando sin resolver algún aspecto de la trama, cerrando el film pero a la vez abriendo el relato hacia la vida real. Como si se dijera al espectador: aquí ha terminado esta historia, pero continúa en el mundo en que usted vive. De la concisa configuración del mundo representado, el relato se abre a la incertidumbre del mundo real, después de haber entregado un "mapa" para su comprensión.

Otras veces, se logran resultados similares con un recurso inverso: en vez de ser disimulado, el límite entre el espacio de la ficción y el de la vida se remarca con claridad, interpelando al espectador con fuerza. Es el caso de los numerosos guiños hacia el espectador por parte de ciertos personajes: guiños que resaltan su condición de "actores en contacto con su público": los gestos cómplices de Pepe Arias, los simpáticos guiños de ojo finales de Mirtha Legrand o incluso a quien cierra de Tita Merello en el que la "actriz personaje" se dirige casi directamente a cámara en su interpretación melodramática (*que lindo es llorar*). La función mediadora de las estrellas puede llegar al extremo de mostrarlas hablando directamente a cámara, como en **Cosas de mujer**, cuando el personaje de Zully Moreno "se confiesa" frente al público.

En el mismo sentido funcionan otros recursos que subrayan el carácter textual de los filmes: la inscripción de la palabra *fin* en algún objeto de la trama

(la conocida "valija que se abre", o el perrito de **La vendedora de fantasmas**, que aparece con el letrero fin colgado del cuello) el estilo "literario" en la presentación o el final (citas-parodias manoseadas que escriben acompañando a la voz narrativa) o la ya mencionada "representación dentro de la representación", que remarca del film su calidad de espectáculo.⁶⁵

El cine del modelo tradicional de los años 50 es entonces, en varios sentidos, un cine "barroco" por su despliegue de recursos en pos de una estrategia argumentativa, y también por la apertura espacial y enunciativa que el mismo propone en dirección a los espectadores. La película **Piantadino** (Francisco Mugica, 1950), protagonizada por Pepe Iglesias, quien era para ese entonces un cómico muy conocido, es un ejemplo claro del modo en que la dimensión "meta" puede abrir el relato hacia la posición del espectador. Se narra aquí la historia del rodaje de una película en los "Estudios Emelco", pueden oírse las órdenes del "director" ("¡corten!"), los asistentes toman foco con una cinta métrica, y abundan las referencias al mundo de la realización cinematográfica. Pero, asombrosamente, el "productor" de esta "película que se va a filmar" (Armando Mika, superproductor), luego de una discusión "técnica" sobre cine, decide contratar para la misma nada menos que a "el Zorro, Pepe Iglesias". La película que se filma dentro del argumento de **Piantadino** se llama, por supuesto, "**Piantadino**".

Estas reduplicaciones son más que un chiste aislado o un simple guiño, ya que implican una competencia importante del público, y la posibilidad de jugar parodicamente con las estructuras, mediante una complejidad enunciativa que sin embargo se supone al alcance del espectador. Hay también, en la misma película, una escena que parodia a las tradicionales voces en off argumentativas, y en la cual a pesar de que el personaje del productor anuncia la originalidad de lo que los personajes van a ver en la sala de proyección, la voz en off resuena con clara intención irónica.⁶⁶ *Esta es la sinfonia de la gran ciudad, a la que localizamos en la bien llamada encrucijada de Salchipuedes*, texto que contrasta con las más que remanidas imágenes del obelisco y el centro porteño que se muestran.

Este caso (al que podría agregarse **La cabalgata del circo** y **Rosaura a las diez** de Solfici) demuestra con qué velocidad el modelo tradicional de representación se ha consolidado y legado a un momento de "agotamiento".

⁶⁵ En **Juan Globo** el paso entre los planos narrativos se realiza por medio de una pintura: las imágenes a filmar caen observadas por admiración un cuadro de Quinquela Martín que representa un bar con una puerta y un camarero donde el personaje "le toca bandita" trabajando en la cubierta de barco. Se trata, por lo tanto, de un dibujo que estiliza el mundo del trabajo representado. En muchos de los textos vinculados con los personajes de la historietita de donde proviene el personaje el "cortador" explosivo de Puerto Rico se llama Alvarado otro personaje del mismo origen.

narrativo y argumental instancia que pretende ser superada desde cierto barroquismo en las estructuras o mediante el recurso de la parodia.

Los sentidos del tiempo

Si bien ya en los 40 (en algunos filmes más que en otros) empieza a definirse el uso de las modulaciones del tiempo que forman el reservorio universal de recursos cinematográficos (*flash backs*, *raccontos*, *elipsis*), es en los 50 que los mismos se consolidan como figuras recurrentes y estables. El **presente** de los relatos se homologa ahora con el de la vida de los espectadores, de modo que el *pasado* se convierte en el tiempo de los **orígenes** del mundo "actual".

En este contexto, el tiempo del *pasado* de los *orígenes* aparece afectado por cierta tendencia a la repetición y a la circularidad: es un tiempo "mítico". Por ejemplo, en el fortín del desierto de **El último perro** las circunstancias se reiteran: una muchacha que queda *huérfana* por culpa de los indios es "adoptada" por una mujer y, años después, ella misma adopta a la vez a otra *chiquita huérfana* en las mismas circunstancias. Del mismo modo, en **Las aguas bajan turbias** se repiten ciertas situaciones, como la escena en que los *menús* llegan engañados al yerbatal, incluyendo la imagen de los cuchillos que caen sobre una manta cuando estos son revisados y desarmados. En el final del film, que abre el relato hacia el *presente* de la civilización, se rompe la circularidad y se establece el "tiempo lineal de la historia": los personajes se van por el río "hacia delante", hacia un promisorio *futuro* que es en realidad el presente de los espectadores.

Las "vuelatas atrás" en el tiempo (*raccontos* o *flash backs*)⁷ son figuras muy usuales en el período, con funciones y connotaciones también claramente establecidas. Por medio del **racconto** los relatos se abren a los recuerdos de los personajes, pero además de un recurso de estilo la figura implica a menudo una estrategia de significación, que se usa para iluminar las zonas oscuras del *presente*, desentrañando tramas policiales y develando secretos sentimentales.

Al mismo tiempo, los *raccontos* introducen una dimensión "nostalgica" en los filmes, instalando al *paso del tiempo* como tema más o menos explícito. Como en el comienzo de **El amor nunca muere**, cuyo título conlleva ya una fuerte propuesta de argumentación en relación con el tiempo. El film

⁷ La "vuelta atrás en el tiempo" puede tomar la forma de un *racconto* con el que el personaje recuerda desde el presente los hechos que ha vivido en el pasado, o bien consistir en el "flash back" más breve y puntual.

comienza con una vuelta atrás temporal, introducida desde un presente en el que la protagonista del primer episodio va a la muerte. Significativamente uno de los personajes que asisten al velorio comenta: "la gloria se apaga, el dinero se esfuma". Una figura similar se despliega en **El último payador**, cuando el relato es introducido desde el cementerio y frente a la tumba del protagonista por un amigo que lo evoca. Aquí el tiempo sera de varios modos un tema explícito, como en la escena del remate de terrenos, en la que el rematador exclama desde el paco: "señores... el tiempo sigue su marcha. Estamos pisando las tierras de Nueva Pompeya que ayer era un desierto... y hoy es un negocio", mientras vemos que un hombre patea al pasar una caavera de vaca polvorienta.

La idea del **paso implacable del tiempo**, sólo recuperable por los recuerdos y el amor, es un tema recurrente, a menudo subrayado por la forma temporal misma de los relatos. **Ayer fue primavera** comienza con la imagen significativa de un reloj despertador sobre la mesita de luz. Las manecillas de reloj, por medio de un fundido encadenado, indican en la siguiente toma que han pasado varias horas, introduciendo así un tema que sera desarrollado profusamente durante el film: la fuerza implacable del paso del tiempo.⁷

En general, las **elipsis** que remiten a espacios de tiempo más o menos breves (horas, días) pueden entenderse como recurso de síntesis, pero frecuentemente implican también un pudoroso ocultamiento de hechos y acciones no mostrables (relaciones sexuales, muertes, curación de los enfermos, o el periodo de tiempo que va de la confesión sentimental a la boda). Las relaciones sexuales, por ejemplo, invariablemente se sastraen de la mirada de la cámara, en una **elipsis** que sin embargo marca con claridad el significado de la escena elidida (fundido a un "hogar con fuego", a la misma habitación horas después, etc.)

Las **elipsis** de grandes periodos de tiempo, por su parte, suelen dar por sentados procesos que se considera innecesario detallar, tales como el crecimiento de los hijos. En estos casos, el relato pasa de una imagen de los niños a una de los mismos personajes ya adultos. En general, todos los "aprendizajes" se suprimen de la línea del relato, de modo que los logros de los personajes adquieren un carácter "natural".

Hay también casos extremos, como los filmes de referencias históricas, o aquellos que de algún modo pretenden relatar "grandes historias" (**La histo-**

⁷ En su monólogo de cama la protagonista comienza a llorar: "le nostalgia... diez años ya no te parece mentiro?" En otra escena, cuando la mujer se niega a hacer el amor porque se ha hecho tarde, el marido responde: "¡¡¡puede a... muéran los relojes!!!".

ria del tango. El amor nunca muere, entre otros) en los que la narración toma una forma episódica, debiendo el espectador "llenar" los grandes espacios de tiempo ausentes entre episodio y episodio.

Si, como se dijo, el tiempo de los orígenes tiende a la repetición y a circularidad propias de los relatos míticos, y el presente desarrolla la linealidad de las acciones novedosas y cambiantes, de tanto en tanto, no obstante, también los relatos del presente se detienen para dejar paso a los "tiempos muertos de la vida". Es el *tiempo heterogeneo de lo cotidiano*⁷: una muchacha que se bana en el río, un personaje solitario que deambula sin rumbo por la ciudad o una típica escena musical pueden ser las grietas por las que lo cotidiano en sí se cuela en la linealidad de los relatos, verdaderas pausas en la que la vida se representa *tal como es*, despojada de las fuertes asignaciones de sentido.

Paradójicamente, estas pausas en el relato suelen dar lugar a escenas de reminiscencias "artísticas": personajes que cantan o tocan instrumentos musicales, que "cuentan historias", y hasta verdaderas "polemicas literarias" o artísticas, desplegadas al margen de la línea narrativa central.

Otras veces, el tiempo elástico de lo cotidiano funciona como "te fon de fondo" de la línea narrativa principal. Es lo que sucede con algunos filmes que narran una historia particular en el contexto de la *gran ciudad*, que "vive su vida" por detrás de la acción concreta de los personajes (los taxistas paran para almorzar, otros personajes secundarios se demoran en charlas intrascendentes). Entonces, el relato (un caso particular y excepcional) aparece "incrustado" en un mundo cotidiano que se mueve en un tiempo diferente.

En su conjunto, las modulaciones del tiempo aportan también a un cine que, en la década del 50, ha preferido definir relatos fuertes y argumentaciones coherentes en detrimento del "realismo" de lo cotidiano o del costumbrismo. El **tiempo**, entonces, tiende a ser homogéneo y lineal, en detrimento de lo heterogéneo y repetitivo de lo cotidiano.

Las viviendas y la movilidad social

La década del 50 despliega también un sistema significativo compacto y claro para mostrar los diversos tipos de **vivienda** según la ubicación social de los personajes, sobre la base de las figuras ya conocidas. En la ciudad, el

⁷ Según Parrot: "Con la atención al presente, o mejor aún, al futuro, y la actitud cotidiana, el cine es ante todo un tiempo. No se trata de hacer, como se ha hecho por una vez, para el futuro, sino por el presente. El tiempo cotidiano es heterogéneo y el cine lo representa como que Wittgenstein lo dice: 'reconstrucción'. (Op. cit., pág. 124)

sistema de las viviendas se conforma con unos pocos tipos recurrentes: la **casa popular**, el **departamento**, la **pensión** y la muy generalizada **mansión**.

La **casa popular** puede estar en los márgenes de la ciudad (generalmente la *ribera* del Riachuelo) o bien en el centro, pero habitualmente no tiene un sitio definido de ubicación, ya que la representación de los barrios suele ser difusa. La casa de la *ribera* es la vivienda urbana popular por excelencia, y si bien la gente del *hampa* (estafadores, criminales, prostitutas) también suele encontrarse en la *ribera*, estos no viven en casas sino en *hoteles* o *piezas de alquiler*.

Al visitar una de estas casas populares, el dueño del astillero de **La fuerza ciega**, un hombre rico, anora su pasado humilde y reconoce que era más feliz 'cuando vivía en una casa como esta, con vecinos y amigos como éstos'. Frecuentemente, los obreros comparten estas casas con los artistas, como la cantante de tangos de **La fuerza ciega**. El protagonista de **El último payador**, José Bettinotti, que es a la vez obrero industrial y payador, vive en una casa que es, como él, un híbrido entre el mundo del trabajo y el del arte. La cocina en la que la madre amasa se abre, en la misma habitación, a la sala donde José ensaya sus canciones, formando una suerte de escenario para vecinos y amigos. Hasta los objetos domésticos dan fe de esta hibridez: conviven en esta casa una máquina de coser, un gramofono, una guitarra, una palangana.

Lejos de la *ribera* viven hombres y mujeres comunes y corrientes, en casas sin fachada (a veces incluso parecen departamentos), en barrios sin identidad. Son los seres anónimos que la ciudad genera masivamente: el oficinista de **Rodríguez supernumerario**, la obrera de **Días de odio**, el policía de **Si muero antes de despertar**. Son casas pequeñas pero más pobladas de objetos que las de la *ribera*: cuadros decorativos, alguna pequeña estatuita, un cuidado sencillo en la decoración.

El **departamento** figura de connotaciones ahora más precisas, ubicado también en sitios indefinidos de la ciudad, es el paradigma de la vivienda moderna asociada a las generaciones jóvenes. El departamento recibe en los 50 una mirada negativa y otra positiva. La primera lo asocia a la soledad de las grandes ciudades, y a cierta inmoralidad o decadencia de sus habitantes: hijos descarriados de familias burguesas que beben whisky en departamentos casi sin amueblar (**El amor nunca muere**), o seres solitarios como el joven enfermo de amor que se encierra en su oscuro departamento (**Los pulpos**).¹³

En la versión optimista, el departamento es la vivienda moderna por excelencia. Ya sea que una empleada de tienda lo comparta con una com-

¹³ Véase el joven descrito sufriendo amor en la tumba de Tutankamón.

pañera de trabajo (**La vendedora de fantasías**), o que se muda a el una muchacha de buena familia que se casa (**Esposa último modelo**) o alguna variante similar, el departamento es el símbolo de modernidad en la gran ciudad que crece.

La **pensión** y el **hotel pobre** son ahora pequeñas replicas de la heterogeneidad urbana, siempre asociados de algún modo a la ambigüedad y el peligro. La **pensión** se presenta como una suerte de familia artificial, por momentos monstruosa, que reúne a los solitarios bajo la mirada comprensiva y vigilante de la dueña. Viven en sus piezas muchachas tristes que planean un suicidio o una venganza, o jóvenes artistas. A veces, una trama criminal se instala de lleno en la pensión, como en **La muerte camina en la lluvia**, en la que hay un asesino serial que termina descubierto y atrapado con un tiroteo en medio del salón compartido por los pensionistas.

Sobre finales del periodo, casi en los límites últimos del modelo tradicional, encontramos la pensión más celebre de nuestro cine, en la innovadora **Rosaura a las diez** (Soffici, 1958). En ella se instala una enigmática trama sentimental y criminal, bajo la mirada recelosa de los pensionistas. El ambiente familiar de la pensión ("esta es una casa de familia") se enrarece por efecto de la curiosidad desmedida, los celos, los prejuicios, la sospecha. También aquí habrá un crimen, pero su escenario no será la pensión sino el cuarto de un sordido **hotel del Bajo**, ahora territorio del peligro por excelencia. En efecto, la vinculación entre la figura del hotel y el crimen es, desde los años 50, un tópico recurrente: en los hoteles conviven, ocultos, tanto los delincuentes como los policías que los persiguen (**Morir en su ley**, **La vendedora de fantasías**).

Pero la figura central en el "cine popular" de los años 50, tanto en la comedia burguesa como en el melodrama, es paradójicamente la gran casa de los ricos, la **mansión**. Alrededor de esta figura se organiza, en gran medida, el mapa social de la época: ya sea que los personajes vivan en ella por herencia y tradición, o que accedan desde un origen humilde. La gran casa de los ricos organiza la representación de las opiniones de época sobre la movilidad social.

El espectador, en estas películas, se inscribe como un "visitante", de modo que el living es siempre el escenario central, el sitio más mostrado de la mansión: poblado de mesas, muebles tapizados de madera labrada, cortinados, candilabros, espejos, relojes de pendulo, arañas, y jarrones de porcelana, se daña que cada vez más amueblado.

Si, como decimos, la casa popular suele ser anónima, la mansión, figura ya consolidada, es siempre idéntica a sí misma. Mas allá de algún detalle distintivo en el decorado, se trata siempre de "la misma casa". Es, más que una casa real, una casa simbólica. Sin dudas, el mayor artifice de estas construc-

ciones durante el periodo ha sido Carlos Schlieper⁷⁴ quien repite la figura en sus comedias una y otra vez, incluyendo el *living* con sus grandes escaleras. En los filmes de Schlieper, las mansiones pertenecen a empresarios de actividad difusa o a profesionales exitosos.

En otros directores, la figura se asocia a diversas posiciones sociales: en ***Morir en su ley*** la casona es del jefe de policía, y marca la diferencia jerárquica y social con el protagonista, que es un subordinado; y en ***La historia del tango*** la mansion es la nueva vivienda de la cantante de tango que ha triunfado. ***Ayer fue primavera*** por su parte, carga libidinalmente la casa vacía tras la muerte de la esposa burguesa.

Muy frecuentemente, un personaje humilde accede a la mansion desde estratos inferiores, por algún designio del azar (***Juan Globo***, ***El amor nunca muere***) y este acceso produce un generalizado efecto benéfico: tanto para el pobre que ha llegado como para los ricos que en ella viven. Los ejemplos de encuentro armonioso entre pobres y ricos en la mansion son muchos y variados: la familia "grande" que intenta una difícil convivencia, solo posible luego de la conversión de los parientes descarriados (***La casa grande***, Fleider, 1953); los delincuentes que alquilan una habitación en una casona para robar un banco vecino, y terminan redimidos por el amor⁷⁵ (***El honorable inquilino***); los miembros de una extraña "asociación filantrópica" que llegan a representar una farsa benéfica, y terminan encontrando el amor verdadero y la integración a la familia (***Los árboles mueren de pie***).

Menos frecuente es la variante pesimista del acceso a la mansion: en ***Todo un héroe***, un viajante de comercio recibe en herencia una gran casona, la que en definitiva le traera mas problemas que alegrías.

La figura de la mansion opera con una doble función significante: muestra al espectador como una posibilidad abierta la casa "maxima" en la pirámide de la escala social, pero lo reenvia muchas veces lejos de ella, hacia la vida mas libre y feliz de las casas populares. Si bien el movimiento mas frecuente es de **progreso** habitacional de los personajes, está también la variante *negativa*, en la que un personaje retrocede hasta perderlo todo, por imperio de la decadencia moral (***Pobre mi madre querida***).

Los motivos del progreso son diversos. Los artistas "suelen mejorar por mérito propio" desde los bajos fondos y la vivienda popular hasta la mansion o las

⁷⁴ De A. Posadas: "estas casas de muñecas ricos están mucho más seguras, en la última mano, cuentan con un ejército de sirvientes". A. el Posadas: **Carlos Schlieper, cine prohibido para mayores** en *Cine argentino: la otra historia* (Sergio Wolf, comp.), Ed. Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

En el final, el delincuente arrepentido puede perdón por haber manchado esta casa

del protagonista, **Filomena Marturano** (Tita Merello) que se ha criado en el humilde paño

habitaciones en suite de un gran hotel. Otras personas progresan por azar (**Todo un héroe**) pero la mayoría de las veces el progreso depende de vínculos matrimoniales: cuando los jóvenes universitarios de familia pobre acceden por matrimonio a una vivienda mejor. Así es como se adivina una mansión en el futuro de los flamantes médicos de **Sucedio en Buenos Aires** y **El amor nunca muere**, que se casan con machachas de padre rico, médico y prestigioso.

Otras veces, los personajes no progresan habitacionalmente, pero sí **evitan retroceder**. Son maridos infieles o hijos descarriados de buena familia que incursionan en viviendas más humildes y que, cuando es un punto de perderlo todo, regresan al seno de la gran casa familiar (**Cosas de mujer, El amor nunca muere**).

En el otro extremo, en el mundo rural del pasado se destaca la **casa de los orígenes**, sencilla y precaria vivienda ubicada en alguno de los territorios fundantes de la nacionalidad o la ciudad: la casa sobre pilas de **Los isleros** (Demare, 1951) o los ranchos de los mensus en **Las aguas bajas turbias** (Del Camil, 1952). En ambos casos, son casas de un territorio asociado a lo primordial y salvaje de los orígenes, el río Paraná. Significativamente, la casa de **Los isleros**, que está más cerca en el espacio y en el tiempo de la vida ciudadana, sobrelleva su sencillez con mayor dignidad. En cambio, las de **Las aguas bajas turbias**, ubicadas río arriba y en un pasado más remoto, apenas se sostienen sobre sus paredes de madera o cana. Por los huecos que hacen de ventanas, sus desdichados habitantes escuchan con terror los gritos desquadradores de sus compañeros, perseguidos a tiros por los crueles capangas.

En el desierto de la lucha contra el indio, el otro territorio de los orígenes está el poblado de **El último perro**, poco más que un grupito de chozas casi vacías, habitadas casi solo por mujeres. Como un primer paso hacia el progreso, se construye en el film otro pueblito de casas simiares, que será arrasado por los indios pero luego reconstruido.

Resulta lamentable que en estos orígenes remotos (**Las aguas bajan turbias** **El último perro**) los pueblos enteros terminen arrasados por el fuego, por distintos motivos. De ese modo, los ranchos heroicos de los orígenes desaparecen sin dejar huellas hasta el presente. Las casas precarias⁷ han dejado

donde terminan las vías por asfalto. Después con quien termina casada. Las casas y fincas
se ven en las montañas por el lado del norte. El centro de fincas casa nativa que una avenida
de cemento una se hacia el centro de la ciudad se hacia de fincas de la sierra. En la
casas pequeñas y a la forma de las montañas. En las fincas de la sierra se hacia de fincas de la sierra
los márgenes de la ciudad ("donde termina el asfalto")

Es importante que estas estrategias se estén utilizando también para identificar una serie de medidas que permitan mejorar la calidad de la atención y la gestión de los recursos humanos, y la calidad de la atención al paciente y la calidad de la atención al paciente y la calidad de la atención al paciente.

do de ser en los 50 las viviendas dignas de los pobres, y resultan invariablemente reubicadas por los relatos en "un pasado ya superado".

En el mundo del presente la **casa rural** es casi siempre un sitio al que se llega desde lejos, desde la ciudad. El espectador es "conducido" a estas casas por algún personaje ciudadano que viaja al interior por motivos no siempre honestos. En *El hombre que debía una muerte* un porteño llega a la casa de la montaña aparentemente por azar, aunque su llegada forma parte de un siniestro plan criminal. Luego sabremos que también la dueña de la casa (una maestra) había llegado a esta desde la ciudad años atrás. También en *Marianela* (Porter, 1955) se accede a las casas de la montaña de la mano de un personaje ciudadano: un médico que llega caminando entre las imponentes montañas y que, impresionado, comenta su aprensión al espectador: "cuando llegue a Cerro Aspero creí encontrarme en un desierto. Me sentía perdido en medio de esa tremenda soledad. ¿Dónde habitaba la gente?" [El lugar era más propicio para brujas que para personas].

De hecho, las casas ubicadas en la montaña, el mar o el río adquieren siempre un carácter inquietante: en *La trampa* (Christensen, 1949) la casa del río, llamada "La Quimera", será también escenario de una estafa sentimental y de sombríos crímenes, y en *Guacho* (Demare, 1954) la casa situada junto al mar presenta un aspecto un tanto irreal.⁷⁸

Complementariamente, las **casas del campo** propiamente dicho (la llana, la pampa) terminan siempre abandonadas por algún motivo. Incluso en filmes de ambiente urbano suele aparecer, lateralmente, la figura de la chacra o casa de campo abandonada, como en el policial *Morir en su ley*, en que una chacra deshabitada es usada como refugio por los delincuentes.

El "mapa social de las viviendas"⁷⁹ se cierra con la figura invisible de la **casa soñada**: novios que buscan en una revista su futuro dormitorio, recién casados que viven con los suegros hasta conseguir departamento, matrimonios que visitan una casa más grande y más cómoda. Personajes todos estos que, en los filmes de la época, "sueñan la casa". Hasta la pareja de ladrones de *Todo un héroe* planea un retiro en que mudarse a "un chalecito todo blanco" un

⁷⁸ *Guacho* fue rodada en el sur de Chile de modo que el particular estilo de las casas de las pescadoras confiera "un paisaje pintoresco y un tanto extraño". También a una de estas casas le gira a vivir una porteña (sic), interpretada por Tita Merello.

⁷⁹ Hay también otra figura: en realidad un híbrido: los que "viven en el trabajo": artistas que viven en el teatro (*Locuras, tiros y mambo*), muchachas buerlanas que pagan por su trabajo la "hospitalidad" de la casa que las hospeda (*Marianela, El amor nunca muere*), comerciantes de vivienda anexa al lugar de trabajo (*Pobre mi madre querida, La morocha, El amor nunca muere*). Estrictamente hablando, casi de transición: la "casa-trabajo" posee un cierto estatus y, al abrirse al exterior, pierde algo de su seguridad de hogar.

jardincito al frente [...] una quintita con frutales [...] y en invierno, una buena estufa". Muchas veces, el sueño permanece como tal, abriendo al futuro los deseos de progreso. La casa sonada es, en el mapa de lo cotidiano, el destino posible en la vida "feliz", que se supone existente en el mundo real mas allá del final del relato. Como sucede en **Los árboles mueren de pie**, cuando la pareja recién formada abandona la mansión aiena, en la que ha encontrado el amor. En el último diálogo, el hombre se confiesa: *"ha terminado la farsa, para empezar la vida [...] ahora, te necesito junto a mí para siempre, en una casa nuestra"*.

Las comidas y bebidas

La década del 50 establece también en la representación de las comidas y bebidas, un verdadero sistema signifiante acabado, claro y capaz de señalar con precisión ciertas prescripciones sociales. El signo de base es en este caso la **mesa de los pobres** siempre idéntica a sí misma: sobre un mantel sencillo se sirve la sopa, el puchero y a veces los raticoles. Tampoco falta el pan, a veces pellizcado por una mano impaciente, ni la botella de vino y el sifón. A veces hay una escena previa en que la mujer amasa o revuelve la olla, pero lo común es que encontremos a la familia cuando "ha terminado de comer" y alguna mujer levanta la mesa y los hombres conversan o encienden un cigarrillo. En la *mesa de los pobres* aunque no hay lujos, hay siempre comida suficiente.⁸⁰

La figura atraviesa prolíficamente todo el periodo, y aparece en incontables filmes de diversos géneros y estilos, en el campo o la ciudad, el pasado o el presente. Incluso, posee la curiosa virtud de "transformar en familia" a dudosos personajes que se sientan en torno a la mesa.

Esta también la **mesa de los ricos**, que en los 50 se vuelve aún más sofisticada ya que hay en ella siempre más exotismo y ceremonia, que comida propiamente dicha. Los pobres, sin duda, comen más, pero la *mesa de los ricos*⁸¹ suele adquirir un fuerte sesgo de "espectáculo" en ella es más lo que se habla de comida que lo que se come. Así, se nombran platos tan llamativos como "arroz con leche con canela francesa", "huevos compot a la crema", "pollito al champignon", "tounerot a la richerie" o "torta de nuez con miel de abejas". La comida de los ricos, más que al mero, es placer y

⁸⁰ Para quien admire **El último payador** la buena comida es la fiesta de los pobres.

⁸¹ Es común también que en la mansión se coma, se beba e incluso instancias fuera de la mesa: se "saca" a "conchar" plate en taza de pie junto a la bandeja, o se come un *sandwich* en algún rincón de la sala. Los niños pueden comer en una mesita aparte, y los adultos desayunar en la cocina, en la cama o el jardín.

ro). La figura, además, que el mundo representado hacia la "vida real" suspende de hecho el relato para dar lugar a la celebración para los personajes brindan entre ellos y a la vez con nosotros, los espectadores. El brindis convierte a la institución cinematográfica misma en una instancia de celebración, en la que la vida cotidiana se transforma en espectáculo.

Completan el sistema de las bebidas alcohólicas en los 50 el **vino** (generalmente reservado ahora al acompañamiento de las comidas), el **vermouth** (apertivo que consumen los varones de todos los niveles sociales) y el **whisky**, bebida siempre ligada a situaciones de peligro (los delincuentes y eventualmente los policías o gendarmes son los mayores consumidores de **whisky**).

Trabajar y ser honrado

En el modelo tradicional, las figuras de la familia integrada se entrelazan indisolublemente con las del **trabajo honrado**. Si bien todavía la cámara suele mantenerse alejada del mundo concreto del trabajo, los "trabajadores" adquieren ahora un notable relieve como personajes. En efecto, y siguiendo la tradición del *melodrama*, lo que las películas nos muestran no es tanto hombres y mujeres trabajando sino más bien sus deseos, sus costumbres cotidianas, sus vidas sentimentales. Esporadicamente⁸ la cámara ingresa a la fábrica, el taller, el mercado, la tienda, pero sobre todo para mostrar la vida de relación de los trabajadores: en el lugar de trabajo se organizan "colectas" o se preparan piquets; los personajes se conocen, se buscan, se invitan al cine y hasta se besan, pero en general el trabajo concreto no se muestra. Sobre todo, se juega en estos relatos la cuestión central de la honradez immanente a los trabajadores. La figura se expresa con claridad, entre otros tantos casos, en el consejo encendido que le da la madre de **El amor nunca muere** (Tita Merello) a su hijo estudiante de medicina: "a trabajar. Y la cabeza bien alta, el hijo de Rosendo y Pancha Romero debe saber de memoria que el trabajo es lo único que honra siempre".

En este contexto, la **fábrica** es el lugar más fuertemente asociado a la **honestidad del trabajador**. En el caso más significativo, de **El último payador**, el personaje José Bettinotti (El Negro del Carril) se debate ante un dilema dramático: quiere ser artista, pero debe ser obrero. Don Carmelo, el anti

⁸ **Días de odio** es en ese sentido un caso atípico, ya que el trabajo mismo se articula en la secuencia de los episodios de la totalidad integradamente en sus otros naturales. En este caso, la honradez no sólo constituye el tema, sino también una fuente proleptizada de narración para los protagonistas, al presentarse la fábrica como la única de las "fábricas" en que los protagonistas han podido sobrevivir al "trabajo".

go de toda la vida abre el relato frente a la tumba del payador, con una frase sentida: *trabajábamos juntos* (como se vera luego ambos han sido compañeros en la *fabrica* y tambien en la *música*). El film plantea una paradoja notable: aun que se ve claramente como la vida obrera lleva a la enfermedad del trabajador, el argumento asigna la causa de dicha enfermedad, extrañamente, a la insalubre vida de *artista*. En el comienzo del film, los obreros se reúnen, a la hora del almuerzo, en el patio de la *fabrica* y comen a aire libre, sentados en el piso (como animales). La situación de desamparo favorece la violenta predica anarquista del obrero Pascual Contarisi, que incita a una huelga salvaje. La prudencia conciliadora de José es desoída, y la huelga se desencadena con ribetes insurreccionales.⁵⁶

La policía reprime la huelga con violencia, y varios obreros son llevados detenidos. En la comisaria, la brutalidad de un agente policial obliga a José a pasar la noche bajo la lluvia. Aunque la posterior desaprobación del hecho por parte del comisario deja a salvo el prestigio policial, vemos como, a partir de esa noche, José comienza a toser insistentemente. El médico que lo revisa le recomienda seguir trabajando en la *fabrica*, al tiempo que le prohíbe cantar (*es probable que no pueda cantar nunca más con un pulmón en esas condiciones se impone una vida normal*). Se ha demostrado, si bien con un giro un poco extraño, que el trabajo honesto es siempre saludable.

A veces, la misma argumentación se resuelve por la negativa: si se pierde la buena senda de la familia y el trabajo honesto, el desenlace puede ser trágico (*Pobre mi madre querida*). Otras veces, novedosas variantes confirman el modelo: como en *La fuerza ciega*, donde quien pierde la buena senda es el dueño del astillero, que participa por origen de la honestidad obrera (*cuando Camilo era un obrero así como nosotros trabajaba mas que ninguno*). La otra mujer, complementariamente, es aquí una joven y honesta obrera a quien el patron persigue con sus apremios amorosos.

El otro espacio que se vincula con el trabajo honrado es la *oficina*,⁵⁷ aunque ya no con la naturalidad de la *fabrica*, sino mas bien como un sitio en el que dicha honestidad debe ser restaurada. El paradigma del oficinista honesto es el protagonista de *Rodriguez supernumerario*, interpretado por Pepe

⁵⁶ La secuencia de la huelga presenta notorias repeticiones de puesta en escena y montaje con el que se ve en los años 20. El montaje por sí mismo muestra la presencia sistemática del cine y los sandwiches como elementos del paisaje cotidiano de los caseros de los barrios pobres, pos-poniendo una nueva de teatro. Se comprueba cuando la madre del obrero llega ya pasada la secuencia es reinterpretada por el cine como una tragedia. La música en la ha desaparecido, y se oyen los tristes acordes de "Pobre mi madre querida".

⁵⁷ La oficina suele mostrar la oficina con mas detalle que afortunadamente los tristes de inevitable suciedad y trabajo en sus escritorios: sus innumerables expedientes, sus carpetas de un lado a otro.

Arias: el empleado público gris y sufrido, de hombros cargados y mirada triste, que logra restaurar el orden en una **oficina pública** que ha llegado a un nivel notable de ineficiencia y corrupción. Los *chacareros* que se acercan al mostrador de la "Dirección de la Defensa Vegetal" son tratados con fastidio y displicencia, y enviados de oficina en oficina sin que encuentren una solución. El jefe ha instalado un clima de trabajo "castrense" en la oficina, que encubre una trama de acomodados y estafas: *trabajadoras* ineficientes que han conseguido su empleo gracias a un *padrinazgo* político, y *empleados corruptos que roban al Estado*.⁸⁸

Rodríguez: el empleado más honesto y laborioso, es despreciado por jefes y compañeros, y luego despedido injustamente.⁸⁹ A partir de ese punto, toda la trama gira en torno del regreso restaurador del *oficinista* honesto, que se concreta en una escena de exaltado desahogo emocional: (*Llego la rebelión de los Rodríguez — aquí están las pruebas, aquí —*). El jefe corrupto debe renunciar y devolver al Estado lo robado, y los mejores empleados (*trabajadores y honestos*) son ubicados en cargos jerárquicos. Completada la tarea de saneamiento, el premio para Rodríguez es la anhelada seguridad laboral: el *nombramiento* que le permite "entrar en el presupuesto". El reconocimiento se extiende a todos los *oficinistas* honrados, cuando Rodríguez brinda "por los mansos, por los débiles, por los postergados, por los supernumerarios de la vida".

De hecho, la seguridad del empleo en la oficina resulta también amenazada por la eventual posibilidad de "trabajar por cuenta propia" ("un día de estos dejo todo, y me voy por ahí a tentar fortuna"), aunque en definitiva el empleo seguro es revalorado ("tengo a mi familia — esto es lo seguro para mí").

Otro personaje interpretado por Pepe Arias, el vendedor (*viajante de comercio*) de **Todo un heroe** es despedido de La Prudencial S.A. repentinamente e injustamente, y su primera reacción es, también acá, el estupor: "¿pero cómo me van a despedir a mí que llevo 20 años en la casa?" Pero el despido se ha originado en "ignotas órdenes del directorio", y el pobre hombre entiende que el solo es "uno más" dentro de una anónima estructura. La indemnización cobrada, que podría impulsarlo a la actividad independiente, no es un consuelo ("¿y qué hago yo con 10 000 pesos? ¿un negocito? ¿Pero no te

⁸⁸ Estando rodeado de numerosos *chacareros* se dirige por primera vez al público, lo que sugiere la existencia de un *relato* social para la figura de la *corrupción* en la oficina pública.

⁸⁹ No obstante, el *Estado* como tal es puesto a resguardo, ya que Rodríguez es tratado por el *Interventor*. Funcionarios como Rodríguez permiten la *estructuración* de una *trama* que el Estado se asemeja a un *tercer mundo* inmenso que conduce al país. A veces atrasa, a veces adelanta, pero *siempre marcha*.

das cuenta Matilde, que eso sería como si tuviese que empezar toda mi vida de nuevo'). Y aunque la buena fortuna hara que el hombre cobre una inesperada herencia, esta lo condenara a una desdichada vida de rico, y nunca llegara a recuperar la felicidad perdida.

En *La vendedora de fantasías* (Tinayre 1950), son los *vendedores* los encargados de hacer el saneamiento moral. Mirta Legrand es aquí una alegre y moderna vendedora en las *Grandes Tiendas Unidas* ⁹⁰ que está a punto de casarse con un simpático funcionario de la *Policía* (Alberto Ciosas). Tinayre ha logrado aquí un extraño cruce de géneros: al incluir en una comedia melodramática ciertas figuras provenientes del policial y del cine de terror. Los ambientes sordidos, iluminados a la manera del mejor cine negro, junto a ciertos tópicos del género policial, transforman a las amables tiendas en un sitio peligroso. En los anaqueles repletos de fantasías baratas de las *Grandes Tiendas Unidas* se esconde una joya verdadera, que cuesta una fortuna, 'monstruosidad' producida por la irrupción del mundo del hampa en el ámbito del trabajo honrado. Anomalia que, si se lo piensa un poco, pondrá en riesgo todo el sistema de precios y la concepción misma de la producción industrial masiva.

La traviesa vendedora de fantasías no resiste la tentación y se mete en ese peligroso territorio que se esconde más allá del límite luminoso del empleo decente (el subsuelo del gran almacén, el hotelito de mala muerte, la guarida de los criminales) como una especie de ingenua 'detective' ⁹¹.

El inquietante círculo de peligro que se cierne sobre la vida cotidiana se revierte y desdibuja en la argumentación final, que aclara que 'todo ha sido sólo un sueño'. Al despertar de su pesadilla, Mirtha contempla aliviada el desfilar de cada uno de los personajes que hemos conocido, que llegan a festejar su boda con sus rostros 'verdaderos', honestos, limpios, confiables. La clausura del sentido opera de modo contundente, ya que la pesadilla es atribuida a la afición de la vendedora por leer 'novelitas policiales' ⁹² y el despertar trae la restauración del orden con un recurso que, a la distancia, nos sorprende por su clara carga ideológica: la vendedora junta los libros de su biblioteca a manos llenas y los arroja por la ventana. Debajo, un policía recoge un libro y agradece sonriendo. La peligrosa fantasía de una vida de aventuras queda así en buenas manos, y el mundo del trabajo y el del crimen se separan nitidamente.

⁹⁰ El film ha sido rodado en las Tiendas Harrods.

⁹¹ Los personajes se enfrentan en una tortuosa persecución de la esquirola joya. El modelo ha sido aquí el mítico *Halcón maltés* del cine negro americano.

⁹² El cine negro que el film reactualiza desde el peligroso quiebre de la cotidianidad hasta el reestablecimiento de la normalidad es el que ya traía el cine profesional de Damián Tinayre. El director ha abandonado el cine negro por su primer negocio para dedicarse a realizar filmes más livianos, como el que aquí analizamos.

La vendedora de fantasías resuelve, de ese modo simple y directo la problemática que en **Rodríguez supernumerario** había requiendo del oficinista una cruzada contra la corrupción y la deshonestidad. Aquí, directamente se recomienda no emprender ninguna cruzada y dejar las acciones en las manos más idóneas de la Policía. Pero, de cualquier modo, ni la oficina ni la tienda alcanzan el cristalino halo de honradez que suele rodear a la fábrica.

Junto a obreros, oficinistas y vendedores prolifera en la década del 50 una variada gama de oficios, todos ellos relacionados con el sector de los servicios y aliados del mundo de la producción. Las mansiones se pueblan de **trabajadores de servicios**: sirvientas, mayordomos y choferes, aunque a menudo las empleadas domésticas pueden trabajar también en hogares humildes.

En ambientes populares abundan los taxistas y mozos, junto a otros oficios diversos. **Sucedió en Buenos Aires** (Cahen Saaberry, 1954) es un film que transforma a la ciudad en escenario privilegiado de las acciones dramáticas, por lo que resulta apropiado que Pablo, su protagonista, sea un taxista.⁹³ En el puerto, donde se guardan y reparan los taxis, hay una rara mezcla e integración de oficios no fabriles: el socio de Pablo, además de taxista, es dueño de un bodegón, y él mismo repara el auto cuando se descompone, después de atender su negocio. En el bodegón hay, naturalmente, un mozo (el polaco Varsovia) y los clientes trabajan en actividades tan alejadas de la producción como la de conductor de un mateo o colesitero. Sentado cómodamente en el bodegón, junto a la ventana, un hombre trabaja mirando el puerto, vigilando los embarques.⁹⁴ El panorama de la diversidad laboral se completa lejos del puerto, con la muchacha que llega del interior y consigue un trabajo de niñera (pero "niñera de perros").

En **Juan Globo**, un muchacho humilde entra a trabajar a una mansión como chofer. En el garaje veremos también a un lavador de autos y un sereno, y en torno de la mansión, a un lechero (de chaqueta y gorra blanca) que deja las botellas de vidrio frente a la puerta y a un portero, también de uniforme. En el otro extremo, el mundo de la ribera, los oficios también proliferan: los hombres que se ofrecen para trabajar en el puerto, un italiano que vende pizza, un pintor. De este mundo proviene Juan.⁹⁵ Como recomienda, no roza siquiera el universo de la producción y que después de pasar un tiempo como chofer de la familia cumple su sueño de embarcarse como marinero.

La de la nación de los choferes, taximetreos, teteros, que los han transformado en una especie de "subterráneos".

⁹⁴ El protagonista dice: "yo lo veo de más abajo porque me sé pelear en los muelles subterráneos".

No obstante, el trabajo manual es idealizado en el film cuando, en la *mansión familiar*, la abuela y la nieta contemplan un cuadro que representa a los *trabajadores del puerto* sobre la cubierta de un barco (*lo lindo de ese cuadro es que la gente trabaja. El trabajo es alegre. esos hombreccitos están trabajando con todas sus fuerzas, y sin embargo no se los puede mirar sin sonreír*). Luego, la imagen del cuadro se funde con la del propio Juan trabajando sobre la cubierta de un barco, y de ese modo el trabajo en sí adquiere un carácter "poético".

Los árboles mueren de pie caso extremo, despliega directamente el más extraño muestrario de oficios imaginable: un pescador noruego, un protector de cazadores pobres y un imitador de pájaros, entre otros. En tono farsesco, el film no hace más que exagerar un presupuesto de la filmografía de principios de los 50: la ciudad ofrece trabajo para todos.

En el campo, podemos ver ocasionalmente representados a los **trabajadores rurales**, casi siempre de un modo un tanto folklórico o romántico. Desde el mundo de los orígenes —en que la gente de campo se dedica a transportar ganado y preservarlo de la brutalidad de los indios, las tareas rurales tienen siempre una dimensión integral— ya que los límites entre el trabajo, la vida en familia, la comunidad y el tiempo libre se desdibujan. Con la sola excepción de los indios, todos trabajan en el mundo de los orígenes: en tareas tan disímiles como "redetir cebo", o "acomodar un anillo de cola de iguana" (*dicen que trae suerte y es buen remedio pa'l dolor de muelas*),⁹⁵ o participar de una doma, actividad que nuclea a toda la comunidad.⁹⁶ Pero también es un "trabajo" construir la casa (o arreglarla), al igual que las labores rurales específicas.⁹⁷

También en los relatos del presente la familia entera participa de las tareas rurales: en las casas se cocina o se pone la mesa, y además se atiende el gallinero, el chiquero o la huerta. En **Marianela** el trabajo se organiza en torno de dos instancias: la mina y el campo propiamente dicho (las "chacras"). En la mina, los hombres trabajan con la pala, empujan las vagonetas, cargan piedras en una carretilla. La mina es un híbrido, una especie de "fabrica al aire libre" instalada en la soledad de la montaña. Hay en ella un capataz, personaje odioso cuya presencia evita —una vez más, que el patrón ausente cargue con las valoraciones negativas—. En la casa del capataz, *Marianela* es despreciada por su torpeza laboral (*"no sirvo para nada. No puedo trabajar. Cuan-*

⁹⁵ **El último perro**, Demare, 1956.

⁹⁶ **Vidalita** Muslavsky, 1949. La doma puede ser entendida también como una de las formas de espectáculo de aparición tan frecuente en el cine del período.

⁹⁷ En **El último perro** las parentas jóvenes recién formadas vuelven a levantar —un empeño las casas arrasadas por los indios—

do me daban a levantar algo, me caía al suelo. Si me ponía a hacer una cosa difícil me enfermaba.) En el campo, en cambio, los peones labran la tierra o abren las esclusas de riego, en un espacio arbolado, luminoso y alegre, y se remarca la cordialidad y generosidad del patron.⁹⁸

En **Los isleros** encontramos nuevamente a la comunidad rural integrada en torno del abanico de tareas rurales y domésticas. Los isleros crían vacas, pescan, cortan leña, cargan troncos en las balsas, construyen la casa o la limpian, van de caza.⁹⁹ Todo el entorno es su ambiente de trabajo: el monte, la casa, el río. Ocasionalmente, pueden cruzar el río en busca de una oportunidad laboral (*esta faltando gente pa' trabajar la tierra. Pagan bien*). Y hasta el Gringo, personaje misterioso que llega de la ciudad a las islas en busca de una segunda oportunidad, se integra sin conflictos a la comunidad rural (*ya tiene canoa, trabajo, amigos...*).¹⁰⁰

En este marco, el conocimiento de la naturaleza resulta una competencia laboral más: las dos generaciones de isleros saben navegar (*p'al agua soy como el dorado*) y calcular las crecidas del río (*si no afloja la sudestada, vamos a tener una creciente brava*). Aunque el trabajo en las islas suele ser peligroso, la integridad de la comunidad les permite enfrentarlo con dignidad.¹⁰¹

El trabajo indigno del pasado

Invariably, el **trabajo indigno** es representado por el cine del período como perteneciente a un pasado que ya "ha sido superado". El ejemplo más nítido, en este sentido, es **Las aguas bajan turbias** (Del Carril, 1952) tentados por la ambición de una ganancia fácil (más que por una extrema necesidad) un grupo de hombres es conchabado para trabajar en los verbataes del Alto Paraná, donde los espera un verdadero infierno. Apenas llegados al verbatal, los trabajadores rurales (*mensus*) son recibidos por los capataces armados y prepotentes (*capangas*), y desde ese momento se verán prácticamente reducidos a la esclavitud. Deberán trabajar en pleno monte, a fuerza de

⁹⁸ Un personaje italiano debe decirle al patron para agradecerle que haya gestionado el viaje de sus parientes a la Argentina: *están contentos de venir a trabajar estas tierras*.

⁹⁹ Leandro habla de *nautiar* en las islas de Iticui. Se refiere a la caza de nautias por medio de trampas que, aun hoy, constituyen una de las fuentes de ingreso de los habitantes de las islas del Paraná.

¹⁰⁰ También aquí se exagera una visión romántica del trabajo. En la voz en off se presenta a un personaje más real: *no, quien habla. Son hombres, sí, pero hombres a quienes la vida ha herido a mitad, desde el primer momento. Los hizo un poco río, un poco árbol, un poco pájaro. Son isleros, seres que mientras tienen una canoa, un espínol y un rancho, aguantarán todas las calamidades vengán del cielo, la tierra, de aquí o de los mismos hombres*.

nachete y cargar los pesados fardos como una cruz. A la hora del pago, los mensus descubren que solo tienen deudas obligados por la administración a comprar en una única proveeduría a precios desmedidos, los hombres comprenden que han caído en una trampa sin salida. Por si todo esto fuera poco, los trabajadores son enjaulados en el pesebre de la yerba y castigados a "rebencazos" ante la menor queja.

El patrón es aquí amo y señor de las vidas de los trabajadores.¹⁰¹ Su figura es el paradigma mismo de villano: mal entrazado y sin afilar fuma un cigarrillo y ostenta en su cinto una imponente hebilla en forma de herradura. El patrón y sus capangas despliegan un plexo y una brutalidad sin límites: explotan a los trabajadores, los castigan con métodos salvajes (además de los latigazos llegan a estaquear a un hombre) y abusan a discreción de sus mujeres.

El *verbatal*, paradójicamente, es un espacio abierto del que no es posible escapar, y los mensus se lamentan de su triste suerte: "yo no sé hasta cuándo vamos a aquantar esto. Nos están matando a fuerza de trabajo y palos". Y también: "Esto es igual que el infierno. De aquí no se sale, amigo". Los que intentan escapar son perseguidos y cazados como animales. En el indigno mundo del pasado (un pasado que, según el film, ha sido ya superado) los patrones son dueños de las vidas de los trabajadores. La crueldad alcanza dimensiones insospechadas: los que intentan la fuga son asesinados por los capangas, y se les niega hasta la cristiana sepultura. Instalado en el **pasado indigno**, el cine del período instaura así la figura del cadáver sin nombre y sin sepultura: el "desaparecido". En un gesto de digna rebeldía, Santos, el protagonista, lleva a la administración el cadáver de un hombre asesinado en el monte, con la intención de "darle sepultura como un cristiano".

El pasaje entre el pasado ignominioso y el presente de la enunciación (el del trabajo digno) se realiza aquí a partir de la "irrupción" institucional de los sindicatos. En efecto, a la manera de un *deus ex machina*, la sola noticia de la formación de los sindicatos en el sur desencadena, sin más justificación, la rebelión de los mensus. La noticia llega al *verbatal* por medio de una carta, que Santos lee en público: "Querido hermano. Aca estamos muy contentos. Nos tratan bien y no es como en el Alto Paraná. Nos pagan con plata y compramos donde queremos. Ya tengo ahorrados unos cuantos pesitos, y el trabajo no es tan pesado. Ni los patrones ni los capangas se atreven a matar a nadie. Ni siquiera castigan a los peones porque saben que el sindicato saldrá a pelear. Aca ya dejamos de ser esclavos. Somos hombres como los otros".

¹⁰¹ El patrón es el único personaje que llega al *verbatal* por su propia voluntad, negando todo tiempo antes de ir allí: "Todo lo que hago aquí es mirar la tierra, los hombres y las yeguas".

Santos, pedagógicamente, se ve obligado a explicar a sus compañeros cuál es la utilidad de los sindicatos, por medio de una metáfora: demuestra que un solo hombre no puede mover un tronco de lapacho, pero que "entre todos sí logran moverlo" (*"ése es el sindicato, un solo hombre no puede nada, pero todos juntos sí"*).

Luego, en el final, la voz narrativa en *off* remarca ostensiblemente el sentido de la gesta épica de los *mensus*: *"el grito de libertad fue extendiéndose de lugar en lugar como el canto de los pájaros libres de la selva. La muerte de Baez, de Rufino Peralta y de tantos otros, no había sido inútil. Su sangre había regado los verbatales, se había mezclado con las aguas del río, y había sido fecunda como una semilla plantada en el corazón de los mensus, dejando su herencia a los hijos de un mañana mejor. Era la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos"*. Esa promesa, claro está, se supone cumplida en el presente de los espectadores.

También en la citada *El último payador* es fácil reconocer la figura del trabajo indigno, en un pasado que está marcado por la agitación política de reminiscencias anarquistas: Pascual Contursi, el "militante revolucionario", arrastra a sus compañeros a adherir a la huelga (*"que si tenemos un poco de vergüenza y conciencia del nuevo siglo, debemos declararnos en huelga"*). La masa obrera enfervorizada no sigue hacia un callejón sin salida, y a pesar de que los reclamos son justos la huelga finalmente fracasa y es reprimida por la *Policía*. De cualquier modo, los hechos ignominiosos (las malas condiciones laborales, la huelga misma, la violencia "revolucionaria" —la arbitrariedad policial) pertenecen una vez más a un pasado ya remoto. Los personajes —cerca de, final, recordaran con tierna nostalgia los "viejos tiempos". Aunque Bettinotti, el último payador, ha sucumbido ante la fuerza de la realidad cotidiana —resignándose a la vida familiar junto a su esposa buena —ella lo consuela— recordándole las virtudes del presente digno del trabajo: *"yo estoy conforme con lo que tenemos... ¿te parece poco lo que tenemos? comida, pan, un techo... y mucho amor"*.

Comerciantes, profesionales y "empresarios"

Un capítulo aparte merecen los **médicos y abogados** —figuras casi excluyentes de la representación de los profesionales durante la década. Los médicos de cabecera hacen breves visitas a casa de sus pacientes, y se limitan a dar algún consejo no muy alejado del sentido común: como *"cuando uno tiene algo, lo mejor es meterse en cama: es el remedio más barato y más seguro"*.

ro. También, como la enfermedad se suele asociar al desequilibrio pasional, la mejor medicina es la comprensión, el descanso o el olvido. La figura del médico así se acerca a los parámetros de comprensión del espectador.

En **El hombre que debía una muerte** (se trata de un hombre que intenta varas veces asesinar a su esposa) hay varios médicos. El médico por teño recomienda a la mujer, simplemente, *pasar una temporada al aire libre*, en tanto que el film sugiere para el médico de *La Rioja* una mirada levemente burlona cuando este diagnostica *"muy grave pero le di muchos remedios y yo sabía que con alguno iba a acertar"*.

En **Ayer fue primavera** un médico atiende al hombre que ha sufrido un accidente, en el que ha muerto su esposa. Después de examinar sus ojos con una linterna, el médico diagnostica *"quizá lo más grave sea el shock emotivo. Esto puede traer una depresión que habrá que vigilar durante bastante tiempo. Pero en fin, ya lo sacaremos a flote"*. Y en **Si muero antes de despertar**, el paciente es un niño que ha enfermado después de atravesar una trama violenta. El médico, apoyando la mano en su frente, afirma *"fue un shock demasiado fuerte. Será mejor que no vuelva a hablarle de eso. Por suerte los chicos olvidan tan fácilmente"*. En estos y otros casos similares, el olvido resulta la mejor medicina.

A la figura del médico "de cabecera" se contraponen a veces la de cirujano, que trabaja siempre sobre su paciente de un modo un tanto misterioso. El cirujano es la figura de un *especialista*, y se distancia entonces notablemente del mundo de la *vida cotidiana*.

Los **abogados** muy comunes en las comedias burguesas, son definidos con unos pocos rasgos recurrentes: el tratamiento de "Doctor", el estudio con sus escritorios, sus sillones de cuero y sus gruesos libros, y el uso de términos especializados tales como *recusación*, *habeas corpus*, *libertad condicional* o *código de procedimientos*.

En **Esposa último modelo**, la joven se enamora de un abogado recién recibido¹⁻² y ni bien lo conoce le ofrece un puesto como administrador de modo que una vez más la competencia profesional aparece ligada a los asuntos sentimentales. Médicos y abogados son siempre un buen partido para las jóvenes casamenteras de las familias pudientes.

Pero es en otro film de Schlieper donde la figura del abogado se perfila con mayor nitidez. **Cosas de mujer**, comedia que trata el problema de la *mujer moderna* que triunfa como profesional pero que abandona su vida

¹ El esposo de la abogada ocupa un alto puesto en una empresa pero ni lo vemos nunca en su trabajo. El hombre dice ser "administrador general de los laboratorios" y el químico mejor conceptualizado del país".

domestica. La exitosa abogada es conocida como 'Doctor Valdez' porque proviene de una familia de celebres abogados en la que, al nacer ella, todos esperaban un 'varoncito' que continuara la tradición familiar. La mujer moderna ha logrado aquí llegar a la altura de lo que profesionalmente se esperaba de ella, ya que tiene un gran estudio y clientes importantes.

Completa el panorama del trabajo urbano la figura del **comerciante**. Personaje cercano al arquetipo durante este periodo, el pequeño comerciante permanece detrás del mostrador aunque tenga empleados o ayudantes. Muchas veces su nombre y acento delatan un origen extranjero, probablemente judío. Generalmente avaro y especulador, el comerciante suele no obstante 'ahlandarse' en los momentos fuertes de la intriga sentimental. Es el caso, entre otros del Don Jacobo, el avaro comerciante de **Pelota de trapo**, que se enternece cuando los chicos intentan comprar la pelota a un precio más bajo ("pibes son pibes").

En verdad, el carácter avaro, desconfiado y tramposo de este tipo de personaje suele ser criticado por el relato, y castigado por los hechos de la historia. En **La Morocha**, el comerciante es un verdadero villano, fascinado por el cuerpo de la prostituta que se refugia en su negocio de la persecución policial, el hombre calcula no obstante los posibles réditos de su hospitalidad.¹³³ De modo que, después de pasar la noche con ella, se niega a pagar por los "servicios" prestados, argumentando que gracias a él la mujer se salvo de dormir en la comisaria. La respuesta de La Morocha (Tita Merello) no se hace esperar: "¡Usurero! espero que por lo menos me darás para el taxi".

El punto de vista del film (y no solo de este film) es crítico con la figura del comerciante avaro. Se nos hace saber que el hombre realiza ciertas trampas para ganar más dinero (envejece artificialmente las antigüedades) y se sugiere además que ha llegado a ser rico merced a su avaricia. Otro hombre, dueño de un bar, se queja de los abusos de este comerciante ("tenga en cuenta de que en intereses nomás va le he pagado más de la mitad de la deuda"), pero la respuesta es implacable: "eso lo hubiera pensado cuando firmo los documentos, yo no lo obligué".

El personaje se vuelve más odioso aun por el modo en que trata a su sobrino, nada menos que un artista talentoso. llega al punto de pretender cobrarle la comida en la casa. El orden moral se restaura, justicia poética mediante, de la mano de La Morocha, quien "roba" dinero de la caja fuerte para darse-lo al sobrino. La avaricia del comerciante es castigada luego drásticamente por

¹³³ En una escena posterior, el comerciante explica sus principios a la Morocha: "usted tiene una fortuna en su cuerpo".

el *azar*, el hombre muere accidentalmente, en un forcejeo por evitar, precisamente, que el robo continúe.¹⁰⁴

Hay también eventualmente — un escalón por encima — de los *comerciantes* algunos **empresarios** que parecen llevar una vida más o menos acomodada merced a sus pequeñas empresas florecientes. En *Ayer fue primavera* el joven Martín afirma que su negocio *pinta macanudamente*, y después de elaborar un nuevo afiche publicitario se siente seguro de poder *triplicar la venta de fideos*. En efecto, Martín llega a ser un empresario hecho y derecho, con *chofer* de uniforme que lo transporta, y vive ahora en una mansión. El progreso, al parecer, ha tenido su punto de origen en el anuncio de un simple slogan publicitario (*fideos La Criolla, ¿isten de fiesta la oída?*).

No obstante, la actividad empresaria conserva en el film cierto aspecto vergonzante. Ricardo, el socio de Martín, no sabe cómo presentarse ante la muchacha que acaba de conocer: *Profesion, le dire en este momento me gustaria decirle que soy — concertista de piano, novelista o algo por el estilo, pero resulta que no, resulta que tengo una fabrica de fideos — poco romantico*.

La circulación del dinero: entre la generosidad de los pobres y las estafas

Si el **dinero** es fruto del trabajo honrado, suele circular con **generosidad** solidaria hacia las manos que más lo necesitan. Los destinos deseables del dinero honrado son el ahorro, o bien alguna *causa noble*, nunca los gastos superfluos y peigrosos de la noche. En el modelo tradicional de los 50, el máximo *pecado* es la afición desmedida al dinero (ambición, avaricia), y el hombre de trabajo, llegado el caso, sabe desprenderse de este sin dolor. En el film **Sucedió en Buenos Aires** una humilde muchacha del interior llega a la ciudad, y luego de dar vueltas en un taxi toda la mañana sin encontrar su destino, es el propio taxista el que generosamente la invita a amorzar. Al final del día, todavía sin encontrar a la persona buscada y sin siquiera el dinero suficiente para pagar el taxi, otra vez un taxista solidario paga un hotel para que la desventurada muchacha pase la noche.

Varios filmes tematizan este desprecio hacia el dinero de los trabajadores, a veces con cierta ironía. La figura *hace sistema* con otras opuestas tales

¹⁰⁴ Esta amerc en algunos filmes la *estrategia* del *chofer* (tanto el *chofer* como el *chofer* más cerca de la *mon* rodez y breza que el *arquitecto* recién descrito). En *Sucedió en Buenos Aires* el *chofer* es el *chofer* que es a la *vez* el *chofer* de taxi.

como la de la avarecia de los comerciantes o la del despilfarro de los jóvenes descarrados de familia rica. En el tercer episodio de **El amor nunca muere** la mujer que ha trabajado toda su vida administrando en la calle, pero también manteniendo en la misma los camiones, está a un paso de alcanzar su sueño: su hijo se ha recibido de médico y está por casarse. Paradójicamente, en un cruce que sólo las reglas del melodrama tornan verosímil, la mujer vende el corralón para salvar la boda de su hijo, y entrega el dinero a la "descarrada" de su futura familia política (familia que es rica y prestigiosa). La madre abnegada de ese modo salva la boda de su hijo y restaura el orden que el joven rico, irresponsable y "farrero" había puesto en peligro. Sin esperar siquiera la devolución del dinero, la mujer sólo exige a cambio una reparación moral ("con una condición: deme su palabra que le va a llevar ese dinero inmediatamente a su padre").

En **Filomena Marturano** encontramos una situación similar. El "concubino" de Filomena, hombre aficionado al juego (las carreras de caballo) y los placeres de la noche, se ha enriquecido hasta llegar a ser dueño de "medio barrio". Filomena, en tanto, mantiene a sus propios hijos, a escondidas, con el dinero de él. Incluso, la mujer despliega a su manera la conocida generosidad de los humildes,¹⁰ cuando compra una manzana para el "caniluta", "cien toscanos" para un viejo del barrio, y regala una muñeca a la hija del plomero. Cuando el concubino despilfarrador se entera de que su mujer ha gastado dinero para mantener a tres hijos ocultos, ensaya una defensa "ética" ("has cometido un delito") que tiene el único efecto de mostrarlo como un hipócrita. La verdadera reparación moral es la que Filomena ha llevado a cabo: a cambiar de hecho la dirección en la circulación del dinero, del despilfarro al gasto familiar decente.

Lo más común entonces, es que los pobres desprecien el dinero e incluso enseñen a los ricos los peligros del despilfarro. **Dios se lo pague** (Amadei, 1948) presenta el modelo de modo exacerbado, ya que el protagonista encarna en un solo personaje los dos extremos de la escala social: es un millonario que "trabaja de mendigo". En sus orígenes, Mario Álvarez ha sido un obrero ejemplar, pero comete el error de querer prosperar en base a su avarosidad, su ingenio y su espíritu empresarial. En la soledad de su cuarto, después de hora y sin recursos, Álvarez trabaja incesantemente para terminar su invento ("un telar que funcionara con seis lanzaderas a la vez"). Su ambición resulta irreprochable, ya que va de la mano de la honestidad: el

¹⁰ La mujer compra, dice el narrador, "por su propia cuenta, como por ejemplo, las manzanas que le regalaba a un niño de la calle. La madre de los pobres es como el rico, es como los de con las veintitas que regalan en el momento de la fiesta de los papitos".

obrero ofrece sus esfuerzos al patron, quien sin embargo roba los planos de Alvarez y se apodera del proyecto sin pagar un peso.

La ruptura de la *circulacion honesta del dinero* es, una vez mas, la causa de todos los males: la mujer del obrero, mortificada, se ahorca en su cuarto y Alvarez va a parar a la carcel, resentido y obsesionado por ideas de revancha social. En un circuito economico "alocado", Alvarez se dedica durante años a pedir limosna en la puerta de una iglesia, hasta llegar a ser un verdadero *millionario*. Y mantiene su doble personalidad aun cuando lo consigue encarnando un recorrido que no roza siquiera el mundo de la produccion, pero que acrecienta misteriosamente el dinero en sus bolsillos. La paradoja es que aqui, el mendigo, al aceptar las limosnas, "ayuda a la gente a desprenderse de su dinero" para que se sientan mejor. "¿Usted es rico, no?", le pregunta otro mendigo a Alvarez, y éste responde: "asi es, pero no tengo la culpa".

Desde su doble marginalidad, el "mendigo milionario" critica con virulencia a la sociedad que lo ha estafado (*me pusieron ese uniforme [el de presidiario, la única vez que trabajé incansablemente, como una bestia]*), pero el relato deja muy claro que la injusticia social ha desaparecido en el mundo del presente (*"todavía no se habían inventado las leyes de protección obrera [] la instruccion era todavía un privilegio del dinero"*).

La *circulación alocada* se frena en el desenlace cuando Alvarez, que se ha pasado gran parte de la película llevando dinero de la puerta de la iglesia a su mansion, cambia subitamente de direccion y entra por primera vez a la iglesia. Allí, convertido por amor, aprende a rezar y se redime junto a la mujer ambiciosa de la que se ha enamorado. En la escena final, en el *summum* de la generosidad y el desprecio hacia el dinero, los dos dejan sus joyas y billetes en el altar. La locura ha terminado, y el orden de las cosas se ha restaurado, ya que ahora se sabe que si bien se puede ganar mucho dinero sin trabajar, esto resulta completamente inútil.

Esta *circulacion* un tanto "alocada" del dinero, siempre lejos de los medios de produccion que pudieron haberle dado origen, aparece en varias oportunidades durante el periodo. En el terreno de la comedia, hay en ***Esposa último modelo*** una muchacha de buena familia que declara poseer "dos o tres fabricas, casas de renta, campos", pero que al casarse con un hombre que no es rico no se resigna a vivir humildemente y gasta su dinero a escándalos para que el marido crea estar manteniendo el mismo el hogar. La honestidad del hombre (ya garantizada en su momento mediante un "informe" pedido por la familia rica,¹⁰⁰) los hubie-

¹⁰⁰ Según el informe, el pretendiente "no gana un peso, pero como hace declaración de impuestos a los recintos tiene un crédito que paga puntualmente el primero de cada mes, tiene un retiro de ahorro postal y un título de capitalización. Es sumamente económico y adora las mujeres ahorrativas."



Dios se lo pague, Amadori, 1948

En Dios se lo pague un hombre (que ha sido obrero) se hace millonario "trabajando de mendigo". Pero en el final descubre el verdadero amor y se redime donando sus riquezas, ya que los pobres son extremadamente generosos con el dinero que no les resulta necesario

ta obligado a vivir modestamente (*mientras yo exista mi mujer y yo solo viviremos de mi trabajo*). Lo cierto es que los gastos ocultos (tan insidiosos como comprar tortas supuestamente elaboradas por ella o diplomas falsos para la esposa modesta), están muy lejos de la circulación empresarial del dinero.

En el segundo episodio de **El amor nunca muere** varias de las figuras conocidas se reagrupan: una muchacha pobre es convencida de participar en una farsa ante un grupo de millonarios (farsa que ella acepta representar por generosidad (o ingenuidad) mas que por dinero). La muchacha simula ser una "oven" de la sociedad, para ayudar a convencer a un conde millonario de realizar una importante inversion. Sobre el conde (que finalmente resulta ser tan pobre como la muchacha) se informa que *la mitad de los ferrocarriles de Belgica son suyos. Acaba de heredar de su padre uno de los industriales mas importantes de Europa. Y viaja en un yate con 80 tripulantes*.

Una vez mas, la paradoja es notable: mientras los pobres trabajan aiegrememente sin siquiera cobrar sueldo, son los dueños de la mansion quienes mas necesitan el dinero (*esta noche se acabarán nuestras angustias economicas*). La deseada "inversion de capital" se decide en el placentero marco de un encuentro social en torno a la mesa (*les rogaria que se olvidaran todos que son hombres de negocios*), encuentro que da sus frutos cuando los invitados compran acciones para el nuevo negocio emprendido: nada menos que *la explotacion comercial del cine en la Argentina*. Los pobres, en tanto, despues de haber ayudado generosamente a los ricos, encuentran el amor, su bien más preciado, y se alejan felices del dinero que no desean.

En el fondo, al elidirse o naturalizarse el origen del dinero, lo que esta en cuestion en el modelo tradicional es mas bien su destino. Esto es: las características deseables del consumo, y en ese sentido es significativa la tendencia a condenar los gastos frivolos. Como dice uno de los personajes de Luis Sandrini: *la plata hay que suberla guardar. La plata hay que ganarla con su trabajo y guardarla para hacer el bien*. El ahorro es, en los 50, el terreno común entre los ricos honestos y los pobres (honestos por naturaleza) ya que por grande que sea el patrimonio familiar los gastos superfluos terminarán afectándolo.

A menudo se instalan en el seno mismo de la familia ciertas anomalías que ponen en cuestion la circulación honesta del dinero, sobre todo en las comedias dramaticas: hijos y nietos malgastan el dinero familiar en farras, hasta que las cosas se reubican en su lugar. En **Juan Globo** por ejemplo, el huérfano Juan se niega a aceptar cualquier retribucion economica que no sea su salario de chofer, mientras los hijos de scarrados de la familia rica despi-

También aquí, el dinero circula siempre lejos de cualquier instancia económica de producción. La vieja señora rica está en decadencia y se ve obligada a empeñar algunas joyas, y a alquilar una habitación a un desconocido (quien, por su parte, tiene dinero porque se dedica a asaltar bancos). Por otra

¹⁷ Hay a lo menos tres tipos de mercedes a la venta en la ciudad. En **La vendedora de fantasmas**, el empleado horra el dinero para comprar un coche nuevo, pero al final se da cuenta de que el coche no le hace falta y trata de beber menos. En **El amor nunca muere** el empleado se da cuenta de que su trabajo es, probablemente, el peor de la ciudad y se da cuenta de que él no quiere estar allí. Generalmente a medida que las tentaciones del comercio sucumben, las tentaciones de la vida personal se van haciendo más fuertes. El primer caso de la lista de tentaciones de la vida personal que se da en el primer capítulo de *La vendedora de fantasmas* es la tentación de la bebida.

parte no hay pobres en el relato y el mismo *Avala* se encargará de dejar en claro sus propios límites: *nunca robe a los pobres*.

En verdad, los ladrones no reciben una mirada crítica en el film, pero sí la recibe el personaje del entregador, pusilánime y traidor que, presa de una ambición desmedida y carente de los códigos de *amistad de hampa*, es quien provoca todos los hechos violentos.

En la restauración final *Avala* se redime por amor y es enviado a prisión, y la señora de la casa se hace cargo del niño que ha quedado *huérfano*, para *criarlo con dinero limpio*. Incluso, la mujer se niega terminantemente a cobrar el alquiler pactado.

Habitualmente, la circulación honesta y permitida del dinero es interrumpida o enrarecida por la irrupción de un objeto muy valioso, pero de origen sucio. En **Sucedió en Buenos Aires** se trata de unos *diamantes* introducidos por unos contrabandistas, que por obra del azar terminan escondidos en la puerta de un taxi. Los *diamantes* son la causa de la muerte violenta de uno de los taxistas, la *carnada* con la que se consuma la *venganza* y finalmente son entregados en manos de la *policía*. En **La vendedora de fantasías** el objeto desequilibrante es el valioso coliar que ha sido escondido por los delincuentes en los anaqueles de la tienda, entre *fantasías* de escaso valor. También aquí la *joya* es el origen de todos los males, una anomalía que afecta la circulación honesta del dinero.

En otra variante, el desequilibrio irrumpe en la familia de la mano de alguna **estafa**. De hecho, en los años 50 proliferan los estafadores en el seno de la familia, y es común la figura del *hombre que finge amor* para apropiarse de la fortuna familiar. En todos los casos, el final llega con un movimiento restaurador: los estafadores son arrestados o abatidos, el objeto perturbador puesto a buen recaudo y el patrimonio familiar honrado salvado a resguardo de todas las estafas y traiciones. Esto es lo que sucede en **El hombre que debía una muerte** donde paulatinamente comienza a develarse una trama de complicidades en la que interviene una amante ambiciosa, algunos empleados corruptos de la empresa familiar y oscuros *hampones*. La trama de desequilibrios se remonta a una estafa anterior: el tío de la muchacha (quien le dejara una herencia al morir) es alertado por un anónimo de que su propio socio lo está robando (vaya usted a la obra de *Palermo*, y comprubara que los materiales no están de acuerdo con lo estipulado en los contratos). En el final, con el recurso de la justicia poética, se restaura el orden en las relaciones familiares y a la vez en la circulación del dinero: la amante ambiciosa es asesinada por el propio marido estafador (que se ha enamorado realmente de su esposa) y la herencia familiar queda así a resguardo de todas las estafas y todas las traiciones.

Similar es el caso de **La trampa** en la que también un hombre se casa interesado por la discreta fortuna de una mujer. El descubrimiento de la verdad por parte de la esposa estafada coincide con la muerte violenta del marido estafador, y reasegura a la vez el patrimonio bien ganado.

Incluso en el mundo del pasado de los orígenes se pone en escena la transgresión de los límites del dinero honesto. Así, en **El último perro** hay un hecho de corrupción que implica un importante giro en el relato, cuando el pulpero traiciona a los suyos en favor de los indios. El ambiente (a pulpería en la que los hombres apuestan dinero en la rina de gallos) favorece la transacción ilícita, de modo que no resulta sorprendente saber que el pulpero se entien- de con los indios: ni observar con qué desparpajo propone un negocio al joven Cantalisio (*si es por plata no te preocupes, ya te dije más de una vez que podemos entendernos. Naide se va enterar. Vos no tenes más que am- sarme el paso de alguna diligencia que valga la pena, y yo me arreglo para au- sar a los ranqueles*). El joven, resentido por sus males de amor, acepta al fin la propuesta deshonesta causando con su traición su propia muerte a manos de los indios. Como suele suceder, el dinero malhabido ha acarreado la des- gracia para quien lo acepta.

El consumo del tiempo libre

El modelo tradicional establece y sistematiza claras asignaciones de senti- do también para las **diversiones**. Fuera de la ciudad, las fiestas y situaciones de diversion se desarrollan, invariablemente, al aire libre. La más común es la guitarreada, en la que se canta, se baila, se bebe (generalmente ginebra). La figu- ra es común tanto en los filmes que representan los orígenes (**Vidalita**, **El últi- mo perro**, **Los isleros** y hasta **Las aguas bajan turbias**) como en aquellos que incluyen escenas del mundo rural en el presente (**Sucedió en Buenos Aires**, **Marianela**, **El hombre que debía una muerte**). La fiesta popu- lar al aire libre suele adquirir un carácter folklórico, un tanto ingenuo, aunque también puede expresar el modo salvaje de diversion rural: los hombres beben en exceso, surgen gritos desatados, y a veces episodios de violencia.¹⁸

La **fiesta rural popular**, en cualquiera de sus variantes, es una 'fiesta de todos' que reúne a la comunidad: jóvenes, viejos, mujeres, niños, figura que no tiene equivalentes en el mundo urbano. Existen, no obstante, ciertas diversiones "seccionales" en el mundo rural: los hombres a veces juegan en las rinas de gallos

¹⁸ Como en **Los isleros**, y también en **Las aguas bajan turbias**, donde a esta popular es- tregu- nizada a la fuerza por los capangos, corre el riesgo de ser asada de las mujeres de la ranajata.

(*El último perro*) y la diversión favorita de los jóvenes es "bañarse en el río". Un lugar común consiste en que una muchacha se baña desnuda en un río, mientras es observada por algún hombre desde la orilla: figura que como veremos luego adquirirá un carácter notablemente distinto, andando con lo pornográfico, en ciertas películas de los años 60 interpretadas por Isabel Sarli.

Pero el disfrute del tiempo libre es un fenómeno eminentemente ciudadano al punto que la ciudad misma se configura como **espectáculo**. Los paseos por la ciudad ahora se representan casi siempre en secuencias de montaje en las que velozmente el relato recorre diversos escenarios y actividades. La pareja de *Los árboles mueren de pie*, que supuestamente está de visita en la ciudad, en la misma secuencia pasea a caballo ("en el bosque, como en el Canadá"), asiste al teatro, pasea en auto descapotable, baila jazz en un night club, se divierte en un parque de diversiones, entre otras cosas. Hay, además, un club nocturno del que vemos salir a una elegante pareja, y un parque lleno de gente.

Luego, veremos a la pareja pasear por el puerto, sitio muy frecuentado por los enamorados, donde la muchacha suspira: "me gusta pasear por el puerto. Es la manera de viajar de los pobres".

Sucedió en Buenos Aires película que propone a la ciudad casi como "protagonista", muestra escenas del hipódromo de San Isidro, de un bar frente a la Plaza de los dos Congresos (donde los personajes toman cerveza al aire libre), de un picnic de los enamorados junto a un puente. La ciudad se despierta como un agitado fondo para las acciones de los personajes y, en su anónima vorágine, es la causa de todos los encuentros y desencuentros. Aquí, el puerto muestra su mejor cara: la diurna, la del trabajo honrado, donde también los personajes conversan, almuerzan, y (en los ratos libres) beben cerveza o algún "quindadito", juegan al truco, e incluso celebran sus fiestas familiares. La contracara es como empieza a suceder ahora frecuentemente: el bar nocturno, ubicado en algún rincón de la multifacética ciudad, en el que los tahures toman vino, juegan a las cartas y fuman.

El centro y la noche portena, si bien se asocian frecuentemente al mundo del delito o de los artistas, configuran ahora un territorio que presenta un consumo del tiempo libre compartido e integrado para todos. El **Buenos Aires nocturno** es el gran espectáculo de la noche ciudadana, que incluye e integra todas las variantes estéticas: verdadera metáfora de la integración social. Desde los oficinistas que van al Teatro Maipo a ver a la Negra Bozan, y compiten la noche bailando tango en "un lugar medio elegante" (*Rodríguez supernumerario*) hasta el "chacarero de Bragado", recién llegado a la ciudad, que muestra con orgullo un boleto ("fila cero") para admirar a las batallas (*La Morocha*).

En el mundo de los orígenes ciudadanos, los lugares nocturnos vinculados al **tango** tienen un carácter fundante. En **La historia del tango** con viven en el *bolche* *mannos* extranjeros, prostitutas, y hasta algunos *pitucos* cuyas opiniones sobre el tango se dividen. El *cafetin* en el que la protagonista de **Filomena Marturano** cantaba tangos cuando joven se contrapone al moderno bar que frecuentaran sus hijos. Si el primero está repleto de parroquianos borrachos y *marineros*, el segundo presenta una barra limpia, y detrás de ella un mozo de camisa reluciente y moño. El *cafetin* de tango, así, es remitido a un pasado "pre-moderno".

Pero en el mundo del presente, el **tango** es ya un puro espectáculo accesible a todos, y a la vez la oscura contracara de la vida decente. El *cafetin*, la *boite*, el bar nocturno, el *boliche*, son figuras a menudo similares que apuntan a una significación común, lugares de la *noche portena* que pueden ser visitados por personajes "cotidianos", pero en los que suelen reunirse *tahúres*, delincuentes o prostitutas. Así, en **Morir en su ley** está la *Boite El Rincón*, que pertenece a un delincuente y funciona como fachada legal para actividades ilícitas. Cuando la esposa del policía pretende ingresar, el portero de la *boite* se lo impide ("no se permite la entrada a mujeres solas").

La asociación de estos sitios de diversión nocturna con el mundo del delito es una constante. En **El hombre que debía una muerte**, la pareja de enamorados baila y conversa en la intimidad de una elegante *boite*, pero luego sabremos que el hombre intenta asesinar a la mujer. También en **Sucedio en Buenos Aires** los personajes visitan el "*Tabar's*" donde beben y miran el espectáculo. Significativamente, es allí donde Rosalia encuentra al hombre que está buscando en la ciudad (y que es en realidad un *tahur*).

En estos sitios "dudosos" es frecuente el **juego** (naipes, carreras, etc.). En efecto, la gente del crimen es también gente de juego — en el sentido (opuesto al trabajo honrado) de que su trayectoria depende de sucesivos golpes de suerte. El juego de naipes, entonces, es la metáfora más nítida del estilo de vida lúdico de los criminales. La amiga del delincuente, en **El honorable inquilino**, define la suerte de la gente del hampa de este modo: "se da una buena y otra mala...".

A menudo, también, los criminales son a la vez *tahúres* o *rufianes*, como en **La Morocha** en la que los hombres utilizan a las prostitutas como "cebo" para atraer ingenuos candidatos a la mesa de poker. El "garito", oscuro y saturado de humo de cigarrillos, se encuentra en una habitación interior del "Hotel El Rápido".

La figura se conserva aun en el terreno de la comedia: los criminales (paródicamente exagerados) de **Locuras, tiros y mambo** se entretienen apostando a las carreras por teléfono. Y en **La vendedora de fantasías** vemos

a una prostituta haciendo un "solitario" en el hotel del bajo mientras los delincuentes que a ella se refugian pagan al bitar. En síntesis, los bares nocturnos, la gente de hampa, el juego (y en ocasiones el tango) conforman un conglomerado significativo que bordea exponencialmente a la vez a ella, la figura de "la ciudad como espectáculo".

Por lo tanto, hay en el mundo del tiempo libre una figura radicalmente opuesta, instalada en el seno de la familia: la **fiesta familiar**. Casamientos, aniversarios, cumpleaños, reencuentros, son los motivos más comunes de la celebración familiar. Entre ellos, la que predomina es la fiesta de casamiento, que generalmente se realiza en la casa paterna de alguno de los conyuges (**El hombre que debía una muerte**, **Guacho Vidalita**, **Esposa último modelo**, **Filomena Marturano**, entre otras). A veces, la secuencia se continua hasta incluir el viaje de bodas (la luna de miel)¹ como en **Morir en su ley**, en la que los recién casados viajan a la sierra.

El espacio de la **fiesta familiar** suele ser el living de la casa, convenientemente acondicionado, aunque a veces también algún jardín o parque de la misma. Allí se reúne la familia y los amigos a celebrar una boda, un cumpleaños (**Filomena Marturano**), un aniversario de casados (**Ayer fue primavera**), o las fiestas de fin de año (**Rodríguez supernumerario**). La **fiesta familiar** es la antítesis de las figuras de la diversión "ciudadana" (tanto las del paseo por la ciudad como las más dudosas de la boite o el cafetín). Cada figura, de ese modo, asigna un lugar y un sentido a las distintas modalidades de consumo en el terreno del tiempo libre. La distinción establecida implica un polo de diversión "sana" (la **fiesta familiar**), una contrapartida "peligrosa" (la boite, el cafetín, el tango, los juegos de azar, ligados al mundo del delito) y un terreno intermedio, accesible a los ciudadanos de todo el país: el de la **ciudad como espectáculo**.

En este marco, la juventud posee a veces sus propias diversiones y espacios. Los **jovenes** (sobre todo los modernos) suelen preferir los parques, por los que deambulan tanto para enamorarse como para evitar enamorarse. En **Ayer fue primavera** hay una secuencia completa en la que una multitud de **jovenes** invade los parques, cantando y riendo radiantes.

También los **ricos**, aunque participen del consumo integrado del tiempo libre, poseen a la vez sus lugares exclusivos de diversión. Así, la muchacha rica de **Esposa último modelo** frecuenta el "club hipico", hace

¹ El viaje de bodas, o luna de miel, se representa a lo largo de la película, pero no puede ser tratado a los recién casados. En **La tendidora de fantasías** el viaje de bodas es la noche de bodas, en la novedosa **Rosaura a las diez** la fiesta de casamiento se realiza en un país extranjero, y la noche de bodas es la noche de la fiesta. La luna de miel, que hubo masas extra y hasta se habla, pero la luna de miel es la parte más importante, aquí es seriada de la figura.

gimnasia junto a su cama, o recorre velozmente la ciudad en una moto aérea. En **Cosas de mujer** los personajes ricos asisten a una elegantísima *ker-messe*, donde se rematan pinturas abstractas, con fines benéficos, y a clubes nocturnos y salones de baile, donde las parejas bailan el vals. Cuando la esposa decide divertirse por su cuenta, durante la crisis matrimonial, juega a la canasta con las amigas, navega y bebe, en un equivalente sofisticado de paseo por la ciudad.

La paradoja (bastante frecuente) es que los ricos prefieren participar de las diversiones de los pobres. Cuando, en **Esposa último modelo** la pareja burguesa va a bailar a una *boite* vemos como todas las parejas presentes cambian el moderno *'boggie'* por una tradicional *'milonga'*, demostrando participar también ellos del consumo ciudadano integrado. También los miembros *'descarriados'* y *'calaveras'* de la familia rica de **Juan Globo** salen de farra a locales populares y se mueven a sus anchas tanto en la *cantina* del puerto (donde saben que nadie podrá reconocerlos) como en el salón nocturno donde bailan tango. Del mismo modo, van al hipódromo y al Tigre, y la niña Mabel (la señorita buena de la familia) es llevada de paseo a los bosques de Palermo, para mejorar su estado de salud.

También los niños (por supuesto, aparecen representados divirtiéndose, aunque la figura de los **chicos que juegan** suele ocupar un segundo plano narrativo). Así, los chicos que juegan a las *figuritas* en la puerta del banco, en **El honorable inquilino** solo agregan una cuota mayor de dramatismo a la secuencia del robo. La vida cotidiana de los niños, como sucede en otros varios filmes, es puesta en peligro por la violencia de algunos adultos. Del mismo modo, los chicos de **Si muero antes de despertar** juegan a la *'ronda'*, a la *'pelota'*, al *'rango'*, o van a la *'calesita'*. Pero la intriga principal es de índole policial, y entonces los juegos de los chicos, además de describir la cotidianeidad infantil, constituyen un punto de peligroso contacto con el mundo adulto, ya que los niños pueden ser secuestrados y asesinados. Aquí el pequeño protagonista resuelve el enigma policial usando un juego, como en el conocido cuento infantil, deja señales a su paso para que su padre policía siga la pista hacia el secuestrador. En esta variante, entonces, los juegos infantiles se abren a los peligros del mundo adulto.

Otra posibilidad, aún más usual, es que los chicos jugando aparezcan fugazmente en la trama, de modo secundario y casi costumbrista, jugando en la cocina y haciendo travesuras mientras se prepara la comida (**El último payador**) con un triciclo a cuestas (**Ayer fue primavera**) o haciendo cola para usar una bicicleta (**Rodríguez supernumerario**). En **Filomena Marturano** los chicos que juegan a la pelota en la calle son solo un telón de fondo que agrega una nota más al bulicioso barrio. En **Días de odio** en cambio se

ve a unos chicos remontando barriletes en las calles solitarias del puerto, pero se trata siempre de una figura lateral, y bastante secundaria.

En otra variante, menos común, el relato se instala de lleno en el mundo infantil, pero el carácter costumbrista de las figuras subsiste. Un caso típico es ***Pelota de trapo***, que en su primera parte se detiene en los detalles de la subcultura barrial: del fútbol: la 'gambeto', el 'taquito', la 'palomita', el penal, la 'pisadita' y otras figuras del fútbol de potrero. Pero, en su segunda mitad, el film se instala abruptamente en el mundo de los adultos, y de ese modo el mundo de los juegos infantiles pasa a ser un territorio de origen, solo recuperable en el campo mítico. Algo similar sucede con ***La barra de la esquina*** en la que el mundo de la infancia es visto también desde una perspectiva adulta y nostálgica.

Las "predilecciones estéticas"

Las diferencias sociales, los hábitos y costumbres que regulan la vida social, se construyen también a partir de los modos de relación de las personas con los productos estéticos (la música, el teatro, el cine), y de las predilecciones estéticas en general (vivienda, ropa, adornos). En ese sentido, mi propuesta es estudiar el cine, siguiendo a Pierre Bourdieu¹¹⁰ en tanto virtual 'escuela de consumo' capaz de definir los términos de la apropiación desigual del capital cultural. Mediante el interjuego de unas pocas figuras (el tango, la música clásica, el teatro, el cine, y hacia el final del período el jazz) se configura en los años 50 todo un sistema de gustos y predilecciones estéticas que define, además, ciertos modelos de inserción social.

La figura del **tango** nuclea a su alrededor un relato recurrente: el del acceso a la legitimidad, siempre exitoso. El relato incluye la conquista (civilización) de un público salvaje y desconsiderado. En ***La historia del tango*** el planteo se hace explícito con sencillez: en la mesa de un local nocturno, varios 'pituco's se burlan de nuestra música ciudadana, hasta que una mujer francesa sale en su defensa ('hay que ser un poco más modernos'). De inmediato se agrega otro defensor, quien sostiene que el tango es 'algo original, algo nuestro, no importado como todo lo que traemos aquí'. En el mismo sentido, vemos como el público rechaza a la cantante italiana, y en cambio aplaude la aparición de la Morocha, cantante de tangos.

En ***Filomena Marturano*** se narra el proceso mismo de legitimación del tango, incluyendo la conquista o civilización del público. Filomena debuta en

¹¹⁰ Pierre Bourdieu: ***La distinción***. Minuit, París, 1979.



Pelota de trapo, Leopoldo Torres Ros, 1948

Los juegos infantiles no suelen ocupar un lugar importante en los filmes del periodo. Pelota de trapo es una excepción, al desarrollar en su primera parte el territorio mítico de la niñez, que en este caso gira alrededor del fútbol y el "potrero".

el bar nocturno como cantante de tango, y el público la recibe de modo grosero y despectivo. Un hombre joven se apiada de ella y pide silencio (¡shh! es la primera vez que canta...) pero otro hombre, bastante borracho, le contesta bruta mente (¡que siga hasta que aprenda!). La atención del público es difusa: hombres y mujeres beben, fuman, pelean, cambian de ubicación y de tanto en tanto escuchan distraídamente la música. Un borracho insiste en pedir un tema imposible (¡mi deshábille color rosa!) y al concluir Filomena el primer tema solo se oyen risas groseras y hasta algún silbido. Acosada por el dueño del bar (¡oiga Marturano ¿no tiene otro repertorio? ¡más intención, más pimienta! y pongase otro vestido!), Filomena cambia la blusa oscura por una rayada, pañuelo al cuello y falda corta. El patrón, en el límite de sus competencias estéticas, le pide que cante cualquier cosa: un tango, ¡mete ruido!, y la artista, en definitiva, se juega sola frente al público salvaje: canta "Milongon porteno", logrando, ahora sí, "civilizar" al público. Los mismos hombres que antes hablaban de turf prestándole una atención difusa consagran ahora a la artista (y al tango en sí) con un aplauso sincero.

En cualquiera de las variantes, el relato de fondo es siempre el mismo: el tango, proveniente de los estratos sociales más bajos, logra legitimarse como expresión artística y en el mismo movimiento el público se constituye como tal, en términos "civilizados".

Los personajes burgueses, en cambio, suelen asociarse en términos estéticos con la **música clásica** (o bien, en los antecedentes de los nuevos filmes, con el novedoso jazz). El sistema funciona también a la inversa: la sola asociación de un personaje con la música clásica le otorga una pátina de honorabilidad, como sucede con el delincuente de **El honorable inquilino**.

En **Días de odio**, película "pionera" en más de un sentido, los jóvenes modernos bailan al ritmo del **jazz** y del mambo en una fiesta de cumpleaños a la que concurren las compañeras de la fábrica. También en **Ayer fue primavera** los jóvenes modernos bailan jazz en el atelier del artista, pero la protagonista se aburre notoriamente, como un signo más de que la joven "ya ha madurado".

Si el tango es la manifestación cultural popular del pasado que se civiliza, el **cine** como espectáculo es la del presente, en el que los distintos sectores sociales se integran. El cine constituye, junto con el teatro y las luces de la ciudad, el gran espectáculo de la noche portena. Incluso las jóvenes solteras pueden concurrir al cine, como en **La trampa**, en que las chicas planean encontrarse en la Richmond antes de ir a ver una película.

En este contexto, suelen plantearse explícitamente en los relatos verdaderas **polemicas estéticas** que tienden a reforzar el sentido común estético de la época: el tango es aceptado en el presente como espectáculo

civilizado', el centro porteno se configura como el terreno integrador del consumo estetico nacional, en tanto que cualquier manifestacion de avanzada o vanguardia es objeto de critica o de burla. En ***Ayer fue primavera*** la polemica se situa en el terreno de las artes plasticas, y propone una mirada burlona sobre el arte moderno. En la escena del zoológico, en la que Ricardo conoce a Silvia, la muchacha esta dibujando un hipopotamo. El hombre, que no sabe nada de arte pero representa el sentido comun, califica la pintura de "mamarracho".

En el primer episodio de ***El amor nunca muere***, ambientada en el pasado de los orígenes, la polemica se plantea entre el moralista Padre Castañeda y los admiradores de la artista Trinidad Guevara. El debate, en este caso, gira en torno de las cuadras morales del espectaculo teatral, y su desenlace obviamente favorece la posicion de los artistas, ya que el moralismo extremo es criticado por pertenecer al "pasado".

Otro aspecto interesante ligado a la cuestion de las predilecciones estéticas es el de la eleccion de los **regalos**. ¿Que prefieren regalar los personajes en distintas circunstancias y segun su pertenencia social? Una primera respuesta, tal vez sorprendente, es que una gama variadisima de personajes, en situaciones diversas y en filmes de generos y estilos tambien diversos, eligen **regalar flores**. Los ejemplos son innumerables: un pretendiente que le regala un clavel a la chica que está de luto, y otro pretendiente que le obsequia una joya pero acompañada de un clavel (***La historia del tango***), un hombre que compra un gran ramo de flores para su prometida, mientras el personaje comico secundario le regala un ramo de margaritas a la suya (***La vendedora de fantasías***), el admirador de una actriz que le obsequia un jazmin (***El amor nunca muere***), el joven que compra un ramo de flores a su amante (***El túnel***), la mujer que recibe un ramo de novias en su boda (***Filomena Marturano***), el muchacho que lleva flores a la madre de su pretendida ('se las manda mi madre, demasiado emocionado para venir esta noche') (***Juan Globo***), el hombre que salva la vida la joven suicida al arrojarle un ramo de flores por la ventana (***Los árboles mueren de pie***), el pretendiente de una muchacha rica que esta presa que le lleva flores al calabozo ('de la floreria donde compro siempre, frente a la Recoleta') (***Esposa último modelo***), el jefe de unos gangsters que le envia flores a la artista que pretende conquistar (***Locuras, tiros y mambo***), el oficinista que se regala diariamente a si mismo un clavel (***Rodríguez supernumerario***) y tantos mas.

Paralelamente, y a menudo junto a las flores, los personajes regalan tambien ropa, y mas frecuentemente aun **joyas**. Los regalos, en la mayoria de los casos, se asocian con la secuencia sentimental, y suelen ayudar a su desarrollo, o bien cerrar su exito como un broche de oro. Las flores, el regalo

sentimental por excelencia, se contraponen a estos regalos materiales, demostrando a menudo poseer un valor superior a estos. No obstante, a pesar del fuerte valor simbólico del *regalo sentimental*, en muchos casos son las joyas las que suelen decidir las elecciones matrimoniales. Otras veces los *regalos materiales* inducen a los personajes que los reciben a un grave error en la elección, como sucede en **La trampa**, cuando el marido estafador entrega a la mujer, como regalo de casamiento, un testamento a nombre de ella.

También los niños, en ocasiones, reciben regalos. En este caso, los más frecuentes son los caramelos, acompañados a veces por paquetes de contenido desconocido (**Rosaura a las diez**, **Ayer fue primavera**). En otra variante, el regalo a los niños es también un signo de peligro, como en **Si muero antes de despertar**, cuando un desconocido ofrece golosinas a los niños como anzuelo para luego secuestrarlos.

La amistad

El mundo del *tiempo libre* es en los 50 la esfera intermedia que se despliega entre la familia y el trabajo honesto, integrando y estableciendo los límites de ambos espacios. Es el mundo del barrio y los amigos, en el que las mujeres (madres, hermanas, novias) reubican a los hombres en la vida decente del trabajo. La **amistad de los varones** reina en este terreno mítico, en el que estos demoran su integración al mundo adulto en la instancia atemporal del café, la esquina, el barrio.

En **La barra de la esquina** (Saraceni, 1950) un cantor, Alberto (Alberto Castillo), regresa consagrado de Europa a "la barra de la esquina que ningún porteno puede olvidar". La "esquina" es aquí el lugar de la iniciación, donde se comparten los primeros cigarrillos, y se aprenden normas de integración social tales como conseguir un trabajo y una chica honesta. El protagonista integra aquí las figuras de modo perfecto: consigue trabajo gracias a los amigos, y lo hace para conquistar el corazón de una machacha, que solo lo aceptará cuando él se haya convertido en un "hombre de provecho".

En la infancia de los personajes, es este todavía un mundo de inmigrantes en el que los amigos juegan a la pelota o entran colados en el cine (el "biógrafo") a ver películas de Tom Mix. El espacio mítico de la esquina ha sido elegido de una vez y para siempre por los amigos, y será en vano que el comerciante se empeñe en echar agua sobre la vidriera, o que una vecina la arroje directamente sobre las cabezas de los chicos: nada logrará moverlos de su esquina.

Los padres inmigrantes, paradigmas del trabajo honrado, desconfían del tiempo libre de los chicos y adolescentes y despliegan, en el espacio del barrio,

y los amigos: los límites de la tolerancia hacia la nueva generación argentina mediante la vigilancia y paciente reubicación de los hijos. Desde el policía del barrio que observa con aire distante a los chicos que juegan a la pelota en la calle (primera actividad que bordea lo ilícito) hasta el abnegado materno italiano a quien preocupa la afición del hijo por la música (*con el tanguito el remolcadore no camina*)

Las calles del barrio son un "mundo de varones" en el que se asignan valores y se marcan límites. Así, el Turquito debe aguantar las crueles burlas de sus compañeros por su excesiva elegancia y sus aires de "doctor" (a él le canta Alberto el tango *Garufa*). Y *Fatiga*, el vago de grapo, encuentra en la barra de amigos el único espacio en el que su aversión al trabajo es tolerada. *Fatiga*,¹¹¹ contracara cómica del trabajador honesto, es alguien de quien reírse, y despierta una mirada tierna y burlona con su eterno latiguillo (*trabajas, te cansas, ¿qué ganas?*). Cuando el film muestra a *Fatiga* ya adulto, este es el único de los amigos que no ha progresado en la vida.

En este mundo, los hombres son reconducidos por las mujeres hacia la decencia de la familia y el trabajo, por medio de la figura emblemática de la novia. El joven sindicalista Almada, uno de los *muchachos de la esquina*, es rescatado por las mujeres en el límite de la vida honrada. En una escena que prepara y anticipa el desenlace dramático, y a la vez sintetiza con claridad el complejo de valores que el film pone en juego, son ellas quienes se conjugan para "rescatarlo": el sindicalista es denunciado y termina preso, de manera "preventiva", a partir de un acuerdo entre mujeres (*vas a ver cómo cambia*).

La promesa de una novia buena que espera al varón es el factor que evita que la barra de amigos despliegue sus fideidades internas más allá de lo deseable. La ley de la familia evita que la "barra" se convierta en una "pandilla".

El conflicto entre los códigos de los amigos y los de la familia y el trabajo honesto desencadena un drama múltiple. Almada va preso, pero también el policía hermano de Elisa muere, y el padre de Alberto acaba con su remolcador en el fondo del Riachuelo, mortificado al creer que su hijo ha tomado la senda del mal (*treinta años trabajando, treinta años luchando como un burro ¿para qué? para tener un hijo ladrón*). Y Alberto, después de pasar un tiempo preso por una de esas "cosas de muchacho" (toma sin permiso dinero paterno para ayudar a un amigo en problemas), se "autoexilia" para pagar sus culpas iniciando un viaje que culminará con su consagración como artista.

¹¹¹ *Fatiga*, interpretado por José Mármora, estableciera un modelo de "vago de grapo" de gran productividad textual: el personaje será interpretado en la película de filmación por Enrique Carreras, por Luis Carlos Altamirano, quien retomará luego el rol para el personaje de Silvio Minguito Tinguitella.

En el desenlace, ya en el tiempo *presente*, la barra inmortal se reencuentra en su esquina. Todo ha cambiado menos la *amistad de los varones*. *Aimada* ha pagado su deuda con la sociedad (ya no es sindicalista sino *padre de familia*). *Alberto* vuelve triunfador de *Europa* y se reencuentra con la novia buena del barrio que lo estaba esperando, coronando las decisiones de fondo que han sido tomadas por las mujeres. El film termina con el beso final de *Alberto* y *Elisa* en la esquina de los amigos, el lugar donde siempre se es joven.

A veces, el conflicto entre el mundo de los amigos y el de la familia se resuelve con los códigos de la comedia. En ***El hincha*** (Romero, 1950) el personaje queda atrapado en el círculo del tiempo libre (el bar de los amigos, la tribuna del club del barrio) sin acceder al de la familia. El *hincha*, apasionado por las perspectivas de su club, no solo menosprecia el trabajo en el taller sino que además posterga una y otra vez su casamiento con la novia del barrio. Otro ejemplo es ***Locuras, tiros y mambo*** (Fleider, 1951), interpretada por los "Cinco Grandes Del Buen Humor", un verdadero grupo estable de amigos. Cuando Guillermo anuncia a sus amigos su casamiento (*de hoy en adelante, serán cuatro, porque yo me caso con Blanquita pero siempre estaremos unidos*) la mujer se permite agregar: *"los recordaremos en todo momento. Esas caras de buenos amigos serán inolvidables para nosotros"*.

En los filmes vinculados al mundo del tango, los hombres son amigos de los hombres, y las mujeres de las mujeres. Pero el paradigma de la fidelidad más allá del tiempo es la ***amistad indestructible entre varones***, ya que en la ***amistad entre mujeres*** se suelen priorizar las intrigas a la amistad franca y sincera. En ***El último payador***, una amiga de la mujer le informa a esta que José le es infiel, y recibe a cambio una cachetada. La amiga, entonces, deja de lado toda formalidad: *"¡estúpida, todo el mundo lo sabe!"* Bien distinto es el caso de Don Carmelo, el amigo de José, quien cubre con su silencio la infidelidad de éste (*un hombre ve lo que ve, y calla lo que tiene que callar...*).

En cuanto a la ***amistad entre hombres y mujeres***, los filmes de la década de '50 suelen establecer una gran dosis de ambigüedad. Aunque los personajes se declaren sanos amigos, la relación es siempre sobrevolada por un amor oculto o reprimido. Aun cuando los amigos de distinto sexo son niños, como ocurre en ***Si muero antes de despertar***, larvadamente subsiste un tono erótico en la relación.¹¹² La amistad entre hombres y mujeres suele ser la solución socialmente aceptable para un amor imposible: novios de la

¹¹² La amistad entre los niños surge en el momento en que ella le ofrece la mitad de su "chupetín". En una escena la amistad con una frase poco infantil: *"y si alguien se mete contigo, no tienes más que llamarme, para eso estamos los hombres"*.

juventud que con el tiempo se convierten en viejos amigos "dudosas parejas que se definen como 'los mejores amigos del mundo', y triángulos amorosos que se resuelven en los términos de reubicaciones afectivas entre amigos. En **Ayer fue primavera** los novios juveniles se convierten en "viejos amigos" pero la pasión reprimida los vuelve a atraer, una y otra vez, a un encuentro amoroso nunca concretado. En **La Morocha**, la relación entre la prostituta y el joven artista es definida como una "gran amistad" por este último "lo nuestro es algo que está por encima de todo, una amistad que no terminará nunca, que me llevaría a hacer por vos cualquier cosa... tu mejor amigo, el más grande de todos". Los términos explícitos de la relación, que la mujer acepta con amargura ("dos grandes amigos") constituyen la cobertura social de un "amor imposible".

Similar es el caso de **Marianela** (Porter, 1955) donde el triángulo amoroso entre las dos muchachas y el varón se resuelve en términos de reubicaciones afectivas entre "amigos". Los tres personajes se prometen amistad, antes de que Pablo elija a la exuberante Florentina en desmedro de Marianela, la humilde muchacha del interior. A su turno, cada uno de los personajes declara su amistad ("para mí sos como una hermana... Marianela es buena como el pan, y merece que la quieran", "sos mi única amiga, ahora que Pablo se fue, quiero que estemos siempre juntas", "yo la quiero mucho a usted"). En definitiva, una vez más, los términos explícitos de la amistad entre sexos se contraponen a un trasfondo de pasiones más o menos ocultas.

El modelo de la amistad indestructible tiene su contraparte complementaria, igual que en las décadas anteriores, en las figuras de los **amigos de la noche** y los **amigos del hampa**. Los amigos de la noche (figura también ligada a la cultura del tango) solo ofrecen la compañía frívola de la diversión nocturna, que aleja a los personajes del mundo del trabajo y la familia. En **Filomena Marturano**, en **Juan Globo** y en varios otros filmes del período, nos encontramos con estos grupos de "amigos" de la diversión nocturna, cuya función es bien distinta de la de los amigos del barrio, de desempeño más bien "diurno".

Por su parte, la amistad entre la gente del hampa suele ser solo un eufemismo que oculta la complicidad criminal. Un hampón puede ser primero presentado como amigo pero más tarde se aclararan los términos de dicha amistad "el señor me prestó dinero para hacer un negocio. Me fue mal, no pude devolvérselo" (**El hombre que debía una muerte**). En **Morir en su ley** los miembros de la banda del peligroso delincuente se llaman a sí mismos "amigos de Amalfi". En este caso la amistad de los varones los lleva a vigilar a la mujer de su jefe mientras este está en prisión. El silencio púdico de los amigos del barrio se ha trastocado aquí en vigilancia masculina.

En **El honorable inquilino** la figura de la *amistad indestructible* entre amigos se combina con la variante de los *amigos del hampa*. Los delincuentes conforman aquí un genérico grupo de amigos, ligados por un afecto verdadero, y entonces el acento negativo va a caer sobre el personaje del bancario entregador, un traidor que es *complice* pero no *amigo* de los delincuentes. En el final, claro, los delincuentes son castigados pero la *amistad verdadera* perdura.

El amor sentimental

En la década del 50, el **triunfo del amor** se impone a tal punto que podría afirmarse que la historia más contada es ahora la de un *verdadero amor*. En todos los géneros y estilos, las historias de amor son el motor de las relaciones interpersonales, y hasta de los conflictos sociales. La figura central es ahora la de la **seducción sentimental**, que requiere de los amantes un *acercamiento pudoroso y contenido*.

En todos los casos, es la mujer la que maneja los tiempos del juego de seducción, que comienza casi siempre con una *mirada*¹¹³ en la que, subitamente, los enamorados se reconocen como tales: la **mirada de amor**. El amor intenso a primera vista, aunque no sea llamado de ese modo, prolifera en una multitud de filmes. En **Filomena Marturano**, *Filomena y Domingo* se ven en el local nocturno en el que ella canta. Ella pregunta: '¿quién es ese tipo?', y cuando luego es él quien pregunta una mujer le contesta simplemente que ella es 'una buena chica'. La fuerza de la figura se hace patente en los excesos en **Vidalita**, aunque todas las chicas de la estancia intentan seducir al capitán: la que finalmente lo logra es 'Vidalita', a pesar de estar disfrazada de hombre. Ocurre que ella y el capitán ya se habían 'visto' con anterioridad, y el hombre termina reconociendo la *mirada de amor*.

Lo más común es que la pareja se encuentre por obra de azar: algún hecho fortuito los reúne, y ellos se reconocen con solo mirarse. A menudo, también, se despliega alguna **farsa** que favorece la relación sentimental, pero que puede también implicar una trampa que simula un amor verdadero. Extrañamente, las farsas suelen reconfirmarse como reales: estafadores que se casan por dinero terminan enamorados de verdad, y policías que fingen amor por razones de servicio conmueven el corazón de las mujeres del hampa. En **Los árboles mueren de pie** Mauricio e Isabel, que apenas se conocen, representan

¹¹³ A veces la historia es tematizada en los mismos filmes. En **Locuras, tiros y mambo** Blanca: 'Amor, amor... para saber que tu me quieres, yo necesito una mirada, una mirada y nada más'.

el papel de matrimonio feliz, pero después descubren que se han enamorado de verdad. La contesión femenina de Isabel da cuenta de la fuerza de la mirada: *que importa que Mauricio no me mire, si él me llena los ojos*.³

La muchacha de **Esposa último modelo** conoce al hombre de su vida gracias a un accidente doméstico: a ella se le cae una taza de chocolate por el balcón, que va a caer justo sobre el traje color crema del hombre. Ni bien la muchacha ve entrar al joven furioso, a su casa, sabe que ha encontrado a su gran amor. También aquí habrá luego una farsa (ella actúa de esposa modelo) que como siempre ocurre termina haciéndose realidad.

Pero, en ocasiones, el apasionado amor sentimental resulta ser un **amor imposible**. La prostituta de **La Morocha**, enamorada del joven artista, debería finalmente renunciar a él precisamente a causa del amor que le tiene. Las causas de un amor imposible se vinculan invariablemente al modelo de la familia: hay diferencias sociales que hacen inconveniente el matrimonio, o bien directamente uno de los enamorados es una persona casada. En **La fuerza ciega**, el hombre mayor (y casado) de pronto, "ve" que la hija de su obrero más estimado ha dejado de ser una niña ("... hoy está mas linda que nunca"). En este caso, el amor inconveniente desencadena la violencia porque el hombre en verdad ha sido cegado, precisamente, por la fuerza ciega de la pasión. También Laura, la mujer del malviviente en **Morir en su ley**, es cegada por lo que parecía un verdadero amor. Cansada de su relación con el criminal Amalfi y descreída de los hombres, Laura se enamora de la persona equivocada, Ernesto, un policía que finge amor para cumplir su deber profesional. En casos como este, la farsa no surte efecto y el amor fingido demuestra ser imposible. Las normas de la familia así lo determinan.

En el film **Marianela** la metáfora del amor a primera vista se vuelve explícita, y a la vez se integra con la figura complementaria del amor imposible. Pablo, un joven ciego⁴ mantiene una tierna relación sentimental con Marianela, a quien, por supuesto, nunca ha visto. Luego de una delicada operación quirúrgica, el joven recupera la vista, tras lo cual se enamora (literalmente a primera vista) de Florentina, una muchacha de su mismo nivel social y cultural. El mismo Pablo le confiesa a Florentina: *fuieste lo primero que vi, como si el destino hubiera dispuesto que empezara a ver por lo mas hermosa*.⁵

El amor imposible es común en el mundo de los artistas. En **El túnel**, hay un artista que se enamora de una muchacha a quien ve, fugazmente, en una muestra de sus cuadros. El joven la busca por toda la ciudad pero el roman-

³ En **Ayer fue primavera** una mujer sacrifica a su verdadero amor, un artista, para casarse con el, más conveniente en presencia. Aquí quien se queda ciego es el artista, por lo que renuncia a su gran amor.

ce, que finalmente se concreta, solo le traerá desesperación y dolor: la muchacha está casada nada menos que con un hombre ciego. Como vemos, cuando el amor sentimental se torna imposible, el recorrido de la seducción se interrumpe de modo más o menos dramático.

Al ocultarse pudorosamente el acto sexual, el punto culminante de la seducción es el **beso de amor**. Una vez que los enamorados se han reconocido en la *mirada de amor*, se inicia un movimiento en el cual el hombre busca el camino "correcto" hacia el beso, mientras la mujer lo demora para verificar las intenciones del pretendiente. En ese punto, los relatos priorizan el valor de la palabra entre los enamorados. Tan importante como el beso es aquello que los enamorados se dicen, y el recorrido se cierra siempre con la necesaria **confesión sentimental** ('es la primera vez en mi vida que quiero de verdad', 'he comprendido que mi lugar está aquí, a tu lado, para siempre', etc.).

En esta secuencia, la tarea del hombre para acceder a la mujer requiere demostrar que su amor es sincero. Los enamorados de **El honorable inquilino** recorren el camino de la seducción desde la *mirada inicial* pasando por una serie de sutiles diálogos, hasta concretar la relación en varias escenas de besos, en una especie de "gradación" sentimental en la que cada beso reconfirma o completa los términos de la relación. Aquí el hombre seduce a la mujer tocando el piano, ante cuyos sonidos ella acude embelesada. Un oportuno corte de luz (en verdad provocado por el mismo hombre) facilita la concreción del primer beso. Pero ella ha actuado condicionada por su temor a la oscuridad, y entonces será necesario continuar con la seducción. El recorrido se cierra con un segundo beso y la necesaria *confesión sentimental* de la mujer ('es la primera vez en mi vida que quiero de verdad... mi vida empezó en estos días').

Cuando el matrimonio de **Ayer fue primavera** festeja su aniversario de bodas, sella la perduración de su amor con un beso, subrayado con una explícita *confesión*. El hombre pregunta: '¿qué le pedirías a la vida en este momento?' Y ella contesta: 'nada, me ha dado tanto... la verdad, le pediría que me enseñara una manera nueva de decirte cuanto te quiero'. En rigor, hay todo un sistema que incluye distintas "categorías" de besos: el de los recién casados, el de los esposos que se siguen amando, o el ya anunciado de la seducción sentimental, todos ellos muy distintos del beso salvaje de la brutalidad masculina que mostraremos más adelante. El beso de 'esposos que se aman' de **Ayer fue primavera** contrasta, dentro del mismo film, con otros besos de la misma mujer, siempre más apasionados: aquellos que la unían con el otro hombre: aquel artista con quien finalmente ha decidido no casarse.¹¹⁵

¹¹⁵ En una carta de amor el otro hombre confiesa: 'amor mío, aquí siento en mis labios aquel beso de la noche de la coronación... aquí siento en mis brazos el temblor de tu cuerpo'.

Pero el beso de esposos que se aman se parece al beso de recién casados que se habían dado en el parque ya que ambos se mantienen en la medida justa del amor sentimental y decente.

El sistema significativo de los besos permite distinguir, también, entre los signos del amor y los de la tierna amistad.¹¹⁶ su figura más vecina. En **Marianela** el joven Pablo solamente abraza tiernamente a Marianela, su ingenua "noviecita de la infancia", pero en cambio a Florentina le dedica un beso sentimental y una confesión de amor. La escena se completa con música de violines y un nuevo beso, más intenso y con la emocionada confesión de la mujer sobre sus lágrimas: "estas no duelen, Pablo. Son de felicidad, de saber que me querés como yo te quiero".

A menudo, la relación sentimental se concreta en el contexto de un paseo, o de alguna actividad similar del mundo del tiempo libre. Habitualmente, una misma secuencia muestra a la pareja de enamorados que pasea a caballo o en auto descapotable, asiste al teatro o baila en un night club, disfruta de un parque de diversiones, y hasta visita el puerto.

En **El hombre que debía una muerte**, por ejemplo, el primer beso llega en un paseo en suky,¹¹⁷ después de una recorrida "turística" por varias bodegas. En este caso, el amor a primera vista se concreta de modo fulminante, sin demasiadas conversaciones previas, pero debe recordarse que se trata de una situación de estafa, en la que el hombre (el estafador), terminara "atrapado" por el amor. Llegaran, de cualquier modo, otros besos a reconfirmar el amor verdadero, y también la confesión sentimental de la mujer ("te quiero Héctor, te necesito").

Es muy común que los besos nunca lleguen a concretarse, debido a la irrupción de algún factor externo (un camarero que interrumpe, la llegada de los hijos, un llamado telefónico, o cualquier otra molestia inoportuna). Otras veces, el beso se da pero no se muestra: la cámara omite la escena del beso, en un pudoroso movimiento hacia los pies o hacia un hogar con lenos en llamas. En el melodrama, la figura del beso que no se da suspende la resolución de la intriga amorosa y subraya el sufrimiento sentimental, en tanto que en la comedia funciona como recurso humorístico.

¹¹⁶ En **Los árboles mueren de pie** la mujer besa a su supuesto marido en la media, pero ante una observación de la abuela, que desconoce que se trata de una farsa, debe besarla en la boca. En **Rodríguez supernumerario** el personaje de Pepe Arias se define a sí mismo como uno de los hombres a quienes las mujeres besan solamente en las mejillas.

¹¹⁷ La pareja con la otra mujer de **El último payador** se concreta durante un viaje en mateo, donde la artista confiesa solamente sus sentimientos al hombre: "hoy quisiera seguirte donde quieras tu barrio, tus cosas. Hoy quisiera conocer todo lo que es tu vida". La enseñada a la relación se sella con un beso. A menudo las relaciones ilícitas con otra mujer u otro hombre no pasan más allá de un beso. En **Cosas de mujer** el esposo infiel se besa con la otra mujer en la cocina de la casa de ella, entre buñuelos, frutillas y postres.

El matrimonio de **Cosas de mujer** está a punto de besarse, pero es interrumpido una y otra vez: primero es un "intercomunicador" que suena inoportuno en la oficina, y luego un teléfono molesto. En otra escena, el intenta besar apasionadamente a la mujer mientras viajan en auto pero ella, que es quien maneja, se niega al beso prudentemente (vamos a chocar cuando lleguemos a casa...). Pero al llegar al hogar los esperan los niños, y el beso es postergado una vez más. Finalmente, el beso sellará la reconciliación de la pareja, a la vez que un paso de comedia evita mostrar la relación sexual esperable: ella se ha perfumado y despliega toda su sensualidad, pero el marido se queda dormido.

En **Esposa último modelo** la figura es similar: mientras la pareja viaja en tren de luna de miel, él está por besarla en la intimidad del camarote, pero es interrumpido por un inoportuno dolor de espaldas. Un segundo beso también es interrumpido porque el tren se detiene. Finalmente, la reconciliación llega con un pudor extremo: la pareja ni siquiera se besa, sino que sella su amor con un *abrazo cariñoso*.

En la desopulente comedia **Locuras, tiros y mambo** los **besos interrumpidos** funcionan directamente como gags. Entre las bambalinas de un teatro Guillermo intenta el acercamiento sentimental con *Blanquita Amaro*, pero es interrumpido una y otra vez por los otros artistas que pasan por el lugar. Cuando por fin llega el beso tan postergado, son los otros "cuatro grandes del buen humor" quienes interrumpen, burlándose de la pareja desde atrás de un vidrio. En el mismo film, el *Pato Carret* ha seducido a una joven artista, pero como ella no rehuye el beso ahora es el hombre quien lo evita,^{1,8} alejándose de ella con gesto pícaro. En **Todo un héroe** Victor, un hombre casado y maduro, flirtea con la joven y bella *Elenita*. La "pareja imposible" está en la orilla del lago de la *mansion* familiar, conversando, pescando y a punto de besarse, pero el beso de la infidelidad resulta interrumpido bruscamente, merced a un significativo accidente: la esposa se ha caído al agua, frente a sus mismos ojos. En todos estos casos el denominador común es la mirada pudorosa (en ocasiones *sentimental*, otras veces *pícaras*) sobre el acercamiento *sentimental*.

Las figuras del pudor se repiten una y otra vez. En **La vendedora de fantasías** la cámara entra al cuarto de hotel, en la noche de bodas, pero sólo muestra al espectador una escena revestida de pícaro ternura: la pareja no está desnuda sino convenientemente vestida con pijama y camison. La escena se

¹ **Morir en su ley** es también el hombre quien se niega a besar a la mujer, negativa que se vincula con su rol de hombre casado (y policial). Además, aquí el hombre no está realmente enamorado.

cierra, en terminos de un pudor extremo, cuando el tímido novio propone a su flamante esposa *"ahora a tratar de dormir Hemos tenido un día muy agitado"*. En la escena final se esta por concretar una boda y el beso es interrumpido nada menos que por el final mismo de la película: aparece un perro, que ya habíamos visto, que lleva colgado un letrero con la palabra *"FIN"*.

Frecuentemente es la forma misma del relato cinematografico la encargada de elidir el beso, de sacarlo pudorosamente de la pantalla. La pareja de ***La trampa*** se acerca al momento de la consumacion amorosa, los dos han bebido champagne junto a la chimenea y ella se recuesta anhelante, mientras el hombre sale de la sala por unos instantes. La escena se cierra con un conocido recurso metafórico: el fuego de la chimenea se superpone con el cuerpo de la mujer que espera a su hombre.

En otros casos, el pudor de la cámara elige otros objetivos para ocultar el encuentro amoroso: en ***La historia del tango*** se mueve hacia los pies de la pareja que acaba de confesarse su amor, para evitarnos pudorosamente la vision del beso. En todos los casos y en todas las variantes, el beso elidido implica siempre una mirada pudorosa y sentimental sobre las relaciones amorosas.

Una figura complementaria, opuesta a la *seducción sentimental* es la de la ***sensualidad salvaje***, asociada a la tosquedad de los orígenes o a la brutalidad masculina. En esta modalidad (emparentada con la violación) la relación se establece en términos de cierta animalidad del deseo. A menudo, la fuerza salvaje del erotismo es reconducida hacia el terreno de lo sentimental para continuar desde allí el recorrido "decente" antes señalado. Pero incluso en estos casos (y quizá con mas razon) el relato cinematografico presenta pudorosamente el encuentro.

En el mundo de los orígenes las relaciones amorosas se abren paso desde el salvajismo de la vida natural hacia el amor sentimental, figura central del modelo. Si en ***El último perro*** encontramos al salvaje Cantalizio, incapaz de dominar sus impulsos eroticos, o al simple paisano que "conquista" a la muchacha montándola en su caballo (*"usted se viene conmigo, prenda"*), va creciendo la figura central del amor sentimental entre Maria Fabiana y el Mayoral, de caracter pudoroso y contenido.

En ***Los isleros***, la relacion "natural" y un poco salvaje de los padres se contraponen a la mas carinosa de la joven generacion. El padre habia encontrado una mujer para mitigar su soledad, y concretado su convivencia con la inmediatez de la vida natural, pero el hijo y la nuera se muestran en cambio alegres y enamorados. En ***Las aguas bajan turbias***, otro film de los "orígenes", el contraste se plantea entre el crudo salvajismo de los "capangas", que abusan a discrecion de las mujeres, y la pareja enamorada de Santos y Anie

lia. La pareja protagonista logra encontrar el camino de la *seducción sentimental* luego de que la mujer frena los primeros impulsos del hombre y los reenvía por el recorrido correcto de la *decencia* (*no tengo miedo pero no quiero que me mires así... como me miran todos*).

En el mundo de la ciudad, lejos de los orígenes, los impulsos salvajes son la contracara de las civilizadas relaciones sentimentales. A esta fuerza irrefrenable se refiere el título de **La fuerza ciega**, en la que un hombre casado somete a una violación a la muchachita buena (escena que es pudorosamente *elidida*).

En una escena de **Sucedió en Buenos Aires** el taxista ha llevado a una muchacha desamparada a una pensión, y esta a punto de dejarla solidariamente allí, pero repentinamente el hombre siente el llamado de la "fuerza ciega" y regresa a la habitación. Al ver a la mujer en ropa interior, intenta acercarse salvajemente a ella (*"usted sabe que me gusta... ¿para qué vamos a esperar hasta la noche?"*) y la besa con pasión. Pero ella, como corresponde, se resiste pudorosamente y entonces el hombre pide perdón, compungido. A partir de allí todo retoma el camino conocido de la *seducción sentimental*. También en la ciudad del presente, la fuerza salvaje del erotismo suele ser reconducida hacia el terreno de lo *sentimental*.

En una variante similar, la sensualidad salvaje no es reprimida sino resignificada como inconducente, siempre en oposición a la *seducción sentimental* que conduce a la familia. Por ejemplo, la pareja imposible de **La Morocha** (el joven artista y la prostituta) concreta su acercamiento en el terreno de lo "salvaje": él es atraído por el cuerpo de la "amiga" que acaba de bañarse y, al verla envuelta en una toalla se lanza a besarla ardientemente. Pero finalmente, el joven elegirá para el matrimonio a otra mujer con quien lo une una relación sentimental más civilizada. También en ese sentido, el modelo tradicional de la década del 50 es pedagógico.

Un mundo con instituciones (pero sin política)

La década del 50 trae consigo importantes cambios en los modos de representación de las **instituciones** de modo que la pantalla se puebla de figuras que dan forma a una imagen particular del Estado (la Policía, la Prefectura, la Gendarmería, la Aduana, la Escuela, los Ministerios, el Registro Civil, a veces las Fuerzas Armadas). Pero en este mundo, sin embargo, la política está siempre ausente, a no ser cuando se la representa en el pasado. A las instituciones del Estado se suman la Iglesia, el club o los medios de comunicación, todos ellos a menudo mostrados en detalle en lo que respecta a sus modos de

funcionamiento, y además un listado de las más variadas instituciones, algunas incluso francamente inverosímiles o simples metáforas.¹¹⁴

Las argumentaciones suelen proponer un mundo ordenado y limpio, en el que se encolumnan por un lado las instituciones del Estado (con la *Policía* a la cabeza) y por el otro criminales de todo tipo, a veces irrecuperables. Si bien los particulares suelen intervenir en el esclarecimiento de casos policíacos, solo la llegada protectora de la *Policía* garantiza el éxito final. En este contexto, las películas policíacas renuncian a los aspectos más críticos y revulsivos del género, "optimismo" que se extiende tan bien al terreno de la comedia o el melodrama. *La ley* (a secas) y la "ley del hampa" son tan opuestas como definitivas. Desde el bando de las instituciones se espera que los criminales se arrepientan, y hasta que delaten o asesinen a sus jefes criminales, pero esto rara vez ocurre, ya que incluso en el mundo del hampa, la *lealtad* es una virtud sumamente valorada.¹²⁰

En el mundo de los **orígenes**, el **Ejército** es la institución central, símbolo de la lucha contra el indio y defensor de la paz y el orden. Cuando en **Vidalita** los civiles intentan defenderse de los indios por mano propia lo único que logran es provocar más malones, y entonces debe intervenir el *Ejército* ("para eso estamos nosotros"). A pesar de las críticas civiles ("en el fortín tocan la guitarra y matean todo el tiempo") los militares actúan con valor y eficiencia, aunque hay también cierta dosis de "corrupción," que aparece como tolerable, como cuando el Capitán encuentra la forma de no cumplir la orden de fusilar al abuelo "por suerte usted tiene una nieta. Si permite que me case con ella, le arreglo el asunto". Todavía el *Ejército* recibe una mirada irreprochable y honorífica en el drama épico **El último perro**, cercano al final del período y primera película argentina filmada en colores.

En el mundo de los orígenes ciudadanos la institución más visible es la **Policía**, que en términos generales no recibe críticas de fondo. En **La historia del tango** los policías son condescendientes con los bailarines de la música maldita ("metale al tango, que yo también soy criollo"), y cuando se desata la pelea por una mujer en el boliche el agente se retira, cómplice ("tengo que hacer la ronda, ahora vuelvo"). Pero en **El último payador**

En **La trampa** la muchacha que vive sola en la ciudad pertenece a las reuniones de la "Asociación Moral Femenina" institución que propugna la emancipación social de las mujeres, pero combate sin piedad "su inclinación moral." **Los árboles mueren de pie** presenta una extraña organización cuyos objetivos son "hacer el bien a la gente" (así desde la clandestinidad es mejor que nadie sepa el nombre de nadie). Por mucha fe que nos tengamos todos, el primer deber de esta casa es el secreto absoluto.)

¹²¹ La *trampa* no es en nuestro cine uno de los pocos detectos, incluso en el mundo del hampa. Si los delincuentes, los estafadores y hasta los asesinos pueden redimirse, esto no sucede con los "traidores."

venos como la *Policia* reprime salvajemente el intento de huelga, persiguiendo a los obreros a caballo y llevándose detenidos a granel. Luego, en la comisaria, los detenidos son interrogados para que delaten a los cabecillas („Estás manteniendo gringo desfachatado! Hasta que no digas la verdad te voy a tener a pan y agua en el calabozo! Llevenlo incomunicado... ”). Para atenuar esta imagen un tanto „salvaje” de la *Policia* del pasado, basta con la mueca de disgusto que esboza el comisario cuando se entera del trato que se ha dado a los obreros.

Sucede que el mundo de los orígenes posee un carácter „salvaje” que acepta la representación de diversos modos de **autoritarismo** que no llegan a afectar la transparencia del presente. Basta recordar el mundo violento y opresivo de ***Las aguas bajan turbias***, que provoca la rebelión de los mensueros que abren las puertas al mundo civilizado del presente, con la lejana e inverosímil mediación de los sindicatos como agentes de progreso.

Por su parte la **Iglesia** suele recibir en el mundo de los orígenes una mirada más bien negativa.¹²¹ Por ejemplo, en el Episodio 1 de ***El amor nunca muere*** hay una boda (la de la actriz Trinidad Guevara) y en ella el sacerdote da un sermón con un fuerte tono moralista. Sabremos luego que el mismo cura, aprovechando cierto predicamento sobre el público, “conspira” contra la “artista inmoral”, nada menos que la primera actriz del teatro nacional. También en ***La historia del tango*** la Iglesia es enemiga de nuestros artistas, ya que en Roma el Papa Pío X excomulga al tango argentino.

A diferencia de lo que sucede con los relatos del presente, en el mundo del pasado sí hay representación de la **política**, en diversas figuras y variantes. En ***La historia del tango*** por ejemplo, se observa la aparición fugaz de Don Juan Manuel de Rosas a caballo entre sus seguidores, en medio del baile de los negros candomberos (“... siga la fiesta, morenos”), y en “los años 80” la interpretación de una “milonga de comité” acompañada por guitarra en honor a Adolfo Alsina.

A menudo, la representación de la política en el pasado cae también bajo el signo del *metodrama*: el mundo de la política, ajeno por definición a la vida cotidiana, es reinterpretado en términos sentimentales, y la música adquiere entonces una posición privilegiada. Participar en política es ahora a menudo “cantar” las ideas partidarias.

¹²¹ Una vez más la valoración es más negativa como en ***El último perro*** donde hay dos frailes entre los pasaditos de la calle alacade por los ruidos. Uno de ellos consagra a la “... Lucha que le enseñó a morir” ha quedado ya “... tranquilo” ma bien puede ser la fiebre... con finos en los entences. En los años 80 medros amigos. Para a la me... o deo cual de se mejore.

En *El último payador* la vida política del pasado está tematizada. El médico que atiende al protagonista es el mismo "doctor" que saca a Contursi de la cárcel, y que invita a José al "comite radical de Rosario". Su caracterización es todo un arquetipo del caudillo conservador: cigarro, anchos bigotes, poncho sobre el saco. Las payadas, por su parte, jalonan la historia política. Gabino critica en su canto al "mal gobernante que da de comer un hueso, y luego lo mas campante se traga al pobre votante que quiso hacerse el traveso". En la Unión Cívica Radical asiste a la payada "el doctor Hipólito Yrigoyen" mientras hombres con boinas blancas aplauden en los palcos al mencionarse a Leandro Alem ("... porque por cualquier camino que iniciemos el destino de nuestra hermosa nación, es honrar la tradicion de un gran caudillo argentino...").

También las ideas políticas revolucionarias se describen en detalle, como las que propugna el joven obrero Pascual Contursi ("que si tenemos un poco de verguenza y conciencia del nuevo siglo, debemos declararnos en huelga"), pero son luego descalificadas por anacronicas. El Doctor, que además es amigo del Comisario, dice sobre la huelga insurreccional "el gobierno esta preocupado con estas cosas de gringos. Hay orden de poner freno" y finalmente todo se resuelve por la vía de la prudencia.

En el mundo del **presente**, la institucion más representada es ahora la **Policía**, innovacion que llega de la mano de cierta particular apropiacion del género policial por parte de nuestro cine. A diferencia de los modelos narrativos en los que dicho género abrevia, la trama policial se entrelaza aquí siempre, de un modo u otro, con la trama sentimental o familiar del **melodrama**. Un buen ejemplo es *Si muero antes de despertar*, cuyo protagonista es un niño, hijo de un policía, que se ve involucrado en una trama criminal en cuya resolución participa activamente. Aquí el conflicto del policía se plantea en terminos de lucha por un ascenso en el escalafón: el hombre aparece agobiado por la fatiga y la "falta de fe en si mismo" a punto de pedir la jubilacion ("son catorce años de inspector de segunda sin avanzar un paso"). De allí la trama policial se vuelca hacia la problematica familiar y el film "negro" inevitablemente se tiñe de melodrama. Luego de que el hijo del policía, a la manera de un pequeño "detective", saque a escondidas de la casa y descubra el escondite del criminal, recién interviene la institucion policial para salvarlo. En final reestablece el orden: en todos los sentidos la niña secuestrada es rescatada, el secuestrador castigado y el policía es ascendido al rango que recupera la estima del hijo.

La película retoma también a su manera otros topicos del género policial, tales como el del policía que se debe totalmente a su deber, en detrimento de la vida familiar. Dice la esposa del policía: "nunca llegan a tiempo a comer

los despiertan a cualquier hora, cuando sale nunca sabes si va a volver solo o si lo van a traer. Sin embargo, aquí como en otras películas del periodo, el representante del 'bien' conforma una figura moralmente compacta y un tanto estereotipada, invariablemente encuadrada en el camino de la ley y la familia.

En *Morir en su ley* hay también una fuerte presencia de la institución policial. En la primera escena se detallan las tareas realizadas para evitar la fuga del país de los delincuentes: la Policía vigila los caminos, revisa los vehículos de carga, realiza razzas y allanamientos, mientras la Gendarmería¹² patrulla los ríos, apuntando sus fusiles hacia las orillas. Los interrogatorios policíacos son firmes pero respetuosos, y los policías actúan de buena fe.

El Jefe ordena poner en libertad a la mujer del delincuente por falta de pruebas ('no podemos detener a nadie por simples sospechas'), pero hay sin embargo cierto aire de 'ilegalidad' que sobrevuela las tareas policíacas: los policías no visten uniforme sino saco y corbata, y las técnicas que utilizan resultan por lo menos curiosas, como en la secuencia en que el Jefe ordena a un policía infiltrarse entre los delincuentes en total secreto, ocultando las acciones a su propia hija ('no hablarás con ella, estas cumpliendo órdenes [...] cualquier cosa, menos contarle la verdad'). Además, le da las directivas en su casa particular y no en la Jefatura, y le entrega documentos falsos ('lo único falso es la fotografía'). De hecho, el plan es tan secreto que ni la Policía como institución lo conoce, como se descubre cuando el policía infiltrado es detenido por averiguación de antecedentes por sus colegas, pero mantiene el secreto de su identidad y su misión.

También en este caso, la trama policial se enlaza con la sentimental: la esposa del policía protagonista es la hija del Jefe, y el caso se resuelve porque la mujer del delincuente se enamora del policía. Y también aquí, el trabajo de los policías es visto como heroico y sacrificado. El Jefe dice al respecto: "a decir verdad, el verdadero policía no debiera casarse nunca [...] el cariño de una mujer es una traba en nuestra profesión. El continuo peligro al que estamos expuestos...".

Sin embargo, no obstante esta insistente tendencia a mostrar a la Policía como una importante y valiosa institución, es común que la trama criminal se resuelva por iniciativas personales de otros personajes. En *El hombre que debía una muerte* la Policía investiga al comienzo con métodos deductivos ('hay detalles que inducen a pensar que bien pudo no ser un accidente... un suicidio o un crimen') pero luego la trama se resuelve

¹² Aparece aquí también la institución Peritoencuadra. En el frente del edificio se lee: 'Arcada de peritosados contraventores', y debajo hay un escudo de la Policía Federal.

gracias a la *fuerza ordenadora del destino*. En **El honorable inquilino**, la *Policia* custodia el camion de caudales, controla el transito¹²³ y se acerca a los ciudadanos preguntando "si necesitan algo", pero estas investigaciones solo llegan a descubrir al *entregador* del robo, y el caso se resuelve finalmente porque el *Jefe de la banda* se entrega por propia voluntad, impactado por el amor de la muchacha honesta. En la disparatada comedia **Locuras, tiros y mambo** los "Cinco Grandes Del Buen Humor" logran echar a los pistoleros del teatro, "hasta despues del estreno que es lo que nos interesa () despues daremos parte a la *Policia*. Si ahora los denunciemos no podremos debutar...").

En **Sucedió en Buenos Aires**, los taxistas implementan un plan para atrapar ellos mismos a los criminales, sin avisar a la *Policia*, usando de carnada los diamantes abandonados por los *delincuentes* en el taxi. Luego, como algo falla en el plan, la muchacha gnta "lo van a matar" "avisen a la *Policia*". Tambien aqui habiamos visto a la *Policia* cumplir sus deberes formales, e incluso la **Prefectura** ha colaborado, encontrando el cuerpo de la muchacha "que se suicidó anoche" y realizando controles. La escena en que la *Prefectura* aparece dando indicaciones respetuosas a uno de los *delincuentes*, sin saber que lo es ("acá no se puede estacionar") es un lugar común cargado de significación. Sucede que la lucha contra el mal suele ser representada como desigual, ya que los *delincuentes* no respetan limites éticos, y esto justifica ciertas practicas desmesuradas de las instituciones de la ley. Como se ve, la idea de que es justificable cierta "ilegalidad" por parte del Estado estaba ya presente en el imaginario social de la época.

Otras veces asoma cierta mirada critica sobre la *Policia*, aunque siempre atenuada o desplazada a un segundo plano narrativo. Por ejemplo, en **La Morocha** la *Policia* persigue a prostitutas y jugadores, con un empeño que resulta criticable ("realmente, si persiguiera a los ladrones como a nosotras, este seria el barrio mas honrado de la Capital"). Y tambien, despues de la muerte accidental del comerciante, la actitud prejuiciosa de la *Policia* para con la prostituta parece uno de los factores por los que ella resulta juzgada y condenada.

Mas frecuentemente hay en el terreno de la **comedia** algunas referencias "aguetonas" hacia la *Policia*, pero manteniendo siempre a salvo la imagen global de la misma. Nos reimos de cosas que pasan cuando interviene la *Policia*, pero no nos reimos de la *Policia*. En **Esposa último modelo** la muchacha burguesa es presentada andando en moto por la ciudad a gran velo-

¹²³ Hay tambien "inspectores municipales" preocupados por ciertas ordenanzas cotidianas ("hay una ordenanza municipal que prohíbe caminar a vereda despues de las nueve").

ciudad. Al ser detenida, el comisario la reprende: *en tres meses, cuatro choques, tres escandalos en la via publica, cinco desacatos a la autoridad. Y no contamos los excesos de velocidad ni las contramano, porque esas son pequeneces*. La situacion es cómica (*señorita, en un mes atropello usted a seis personas*) / *A cinco, señor comisario, porque a una la atropelle dos veces*) y todo esto se presenta como una serie de travesuras juveniles. Después de la gresca en la boite, la muchacha cae otra vez presa y se muestra en cámara su prontuario, pero luego, sin mayores explicaciones, se transforma todo el episodio en un juicio de divorcio, e incluso el mismo comisario se sorprende de que la muchacha se haya casado.

Otro ejemplo es **Cosas de mujer**, cuya protagonista es una abogada con influencias de mujer moderna, que en algunas secuencias despliega una suerte de 'educación cívica' ante los policías. Cuando pide que comparezca un cliente acusado de 'escandalo, ebriedad, lesiones, desacato a la autoridad, tentativa de fuga, portacion de armas y resistencia', el policia se niega alegando *'una disposición nuestra'*. La abogada, entonces, sostiene energicamente: *'Ninguna disposicion puede oponerse a la ley'*, argumento que el policia no tiene mas remedio que aceptar. Pero mas tarde, cuando los maridos son encarcelados por error, resulta simpática la intervencion 'represiva' del comisario para que se comporten correctamente.

En definitiva, aunque el policia cumple la función de "investigar el crimen" como lo hace el detective en el cine negro americano, aquí la figura ha mutado, perdiendo matices, volumen y ambigüedad, y ha adquirido ese carácter compacto que lo ubica invariablemente 'del lado del bien'. Paralelamente, al entrelazarse la matriz policial con la del melodrama, lo 'negro' resulta siempre atenuado. El "claroscuro" como estudio de iluminación no impregna ya todo el mundo, porque policías por un lado y criminales por el otro encarnan invariablemente su luz y su sombra.

Además de la Policía, otra de las instituciones que con mayor frecuencia suelen aparecer representadas en el modelo tradicional es la **Iglesia**. Lo más común es la inclusión de una escena donde un personaje va a la iglesia a rezar por algún motivo concreto (**La fuerza ciega, El hombre que debía una muerte**) pero puede tratarse también de una **boda** como culminación de la trama sentimental (**El hombre que debía una muerte, Locuras, tiros y mambo, Esposa ultimo modelo**). Estas breves escenas suelen mostrar la ceremonia con la asistencia de gran número de personas, que a veces se apiñan para saludar a los novios a la salida.

Otras veces, el ritual religioso se muestra más extensamente. En **Mariana** hay una misa en la que se pide por la salud de un muchacho, pero además hay aquí una intención casi pedagógica por mostrar distintos aspectos

religiosos cuando la joven que llega de la ciudad asiste por primera vez a la Iglesia, una mujer le coloca la mantilla en la cabeza, otras se hacen la "señal de la cruz", y se muestra detenidamente una imagen de la Virgen (es muy hermosa). Vemos también la entrada del sacerdote con los monaguillos y una procesión en las calles en la que todo el pueblo canta.

En ocasiones la boda no es celebrada por la Iglesia sino por el **Registro Civil**,⁴ como sucede en **Filomena Marturano**, en la que sin embargo la protagonista acude a la Iglesia en momentos de crisis (¿que tengo que hacer Virgen santa? ¿que debo hacer?), y recibe un consejo directo en vez de a Virgen. En **Los isleros**, hay un **Hospital** atendido por monjas, las que dan un reto a la pareja que ha tenido un hijo sin estar casados, y los presionan para legalizar su unión (ustedes están en pecado). Se nos muestra luego, al nacer el niño, un plano detalle de la Libreta en que se lee claramente "Registro Civil Partido de San Pedro Provincia de Buenos Aires". Tres instituciones, así, se sobreponen para brindar legalidad a los poco civilizados isleros: el **Hospital**, el **Registro Civil**, la **Iglesia**.

El **Hospital** es una institución que, a menudo, aparece vinculada con las de la ley y la seguridad. Por ejemplo, los médicos (o psiquiatras) que atienden al protagonista de **El túnel** realizan un verdadero interrogatorio profesional vinculado al crimen que éste confiesa haber cometido. En esa línea, es común que se atiendan en el **Hospital** delincuentes heridos (**El hombre que debía una muerte, El honorable inquilino**), pero también otros personajes que simplemente van allí porque están enfermos (**Ayer fue primavera**) o simulan estarlo (**Días de odio**). La dimensión social de la salud se explicita en filmes como **La fuerza ciega**: el obrero que se accidenta es internado en un sanatorio, y los gastos son pagados por el patrón, pero "el seguro contribuye con la mitad".

Los aspectos científicos no se describen demasiado, incluso es frecuente que dicha institución comparta con la Iglesia la capacidad de curar a las personas. Así sucede en **Marianela**, cuando las mujeres rezan en la Iglesia por la recuperación del joven protagonista. La escena termina con una imagen de la Virgen, imagen que se encadena con el crucifijo que está en la sala de espera del **Hospital**.

Tampoco la **Escuela** está ausente del mundo de la representación, y a veces se muestran las aulas en detalle. En **Si muero antes de despertar** la Policía y la Escuela son dos instituciones que se homologan cuando la maestra controla rigidamente la conducta de los alumnos y acusa a un niño en ter-

⁴ Estas referencias pueden ser más sutiles: no se muestra tanto la ceremonia como la Libreta de nacimiento (**Cosas de mujer**).

niños no muy escolares ("escándalo, rebelión contra la autoridad, reincidencia") Ya producido el hecho criminal (la desaparición de una niña) el director de la escuela entra al aula a "hacerles unas preguntas" a los alumnos "¿alguno de ustedes la acompaña al salir? Cualquier pequeño detalle puede ser muy importante".

En **La historia del tango** por su parte se sugiere una interesante referencia histórica para la institución escolar: a ella concurren los hijos de los primeros tanqueros: ya con guardapolvos blancos.

Pero lo más notable en el modelo del sentimiento de los años 50, en el mundo del **presente** es la ausencia total de representaciones vinculadas a la **política**, más allá de algunas fugaces y sutiles críticas.¹² Por ejemplo, en **Todo un héroe** hay un diputado oportunista que envía sus saludos al hombre que se ha convertido en héroe ("fuimos compañeros de colegio, recién ahora se acuerda de mí") y un intendente a quien el hombre no conoce que pretende hacerle un homenaje. Y en **Rodríguez supernumerario** hay una empleada bastante inútil, que escribe a máquina con un dedo, y que sugiere que es la "recomendada" de un diputado. Y además, el jefe de la oficina admite tener buenos amigos "allá arriba" ("¿tiene buenas cuñas? Sí, pero yo tengo una hermana que le tira las cartas a una hermana del director"). Más allá de estos guiños laterales, la política no se ve por ningún lado.

En este mundo con instituciones pero sin política, la resolución de los conflictos entre personajes se concibe de dos modos posibles: mediante el despliegue de algunas situaciones de violencia, o bien con un consenso natural casi automático. En **Piantadino** se suceden las situaciones violentas sin que se altere el tono cómico: un vendedor de seguros los vende a los gritos, un viaje forzado en un avión termina en un accidente con el personaje vendado y enyesado en el hospital, un depósito es incendiado para cobrar un seguro, explota una bomba en un yate y los personajes se salvan por un pelo (la escena termina con una imagen de archivo de una explosión atómica). En el terreno de la comedia, siguiendo la tradición que se remonta a los años 30, la violencia atenuada por comicidad es un recurso usual.

Otras veces, las diferencias internas en los diversos grupos no existen, o bien se resuelven por un armonioso consenso (**Locuras, tiros y mambo**)

¹² También hay algunas referencias a los **Sindicatos**. En **Sucedió en Buenos Aires** hay una breve mención: "Eso tengo también en el sindicato, y no puedo fumar", y en **Las aguas bajan turbias** es el nexo entre el "pasado ideológico" y un presente de ligridad: "Los patrones y los capangas se atraen a matar a nadie. Ni siquiera castigan a los peones porque saben que el sindicato saldrá a pelear. Acá ya dejamos de ser esclavos". Por lo contrario, el protagonista de **La barra de la esquina** (el relato del pasado) se preocupa de enterarse de que en el taller se han instalado escondite las volantes del "sindicato", que va a decir: "¿cuando se entere?",

También es habitual la solidaridad grupal con los que están en problemas: los taxistas en **Sucedio en Buenos Aires**, o los pasajeros del colectivo en **El hombre que debía una muerte**.

Pelota de trapo pone en escena toda una reflexión sobre las modalidades de toma de decisiones en los grupos. Se trata de decidir quién será el capitán del equipo, y los chicos despliegan dos argumentaciones: "el capitán debe ser el que elija la mayoría" así que vamos a votar (criterio democrático), y "el capitán sos vos porque sos el que jugas mejor" (criterio aristocrático). La solución surge de una síntesis: se elige finalmente al chico enfermo por solidaridad y porque también juega bien.

Y de pronto el mundo se oscurece (fin de fiesta)

Hacia fines de la década del 50 (puntualmente en los años 1957 y 1958) el modelo tradicional de representación subitamente se quiebra para dar lugar a una visión del mundo problematizada y oscura. No obstante, el modelo tradicional perdurara durante décadas como "remanente", luchando por subsistir con sus figuras optimistas a cuestas.

Este quiebre, en el que desde ya resuenan los cambios políticos operados en el país en 1955, reconoce sin embargo ciertos antecedentes en algunos filmes anteriores, que ya venían anticipando cierto "oscurecimiento del mundo". Ya en **El túnel** (Klimovskiy 1952) película "moderna" en varios sentidos, basada en la novela de Ernesto Sabato, un profundo **malestar** invade a los personajes, cuyo motivo permanece en el misterio: "No lo sé, nunca terminé de saber por qué hago ciertas cosas", confiesa el protagonista. Las causas que apenas se insinúan sobre este malestar no resultan convincentes y el "oscuro" del mundo permanece como tal ("el mundo está formado por muchas monstruosidades como ésta... la realidad no tiene por qué ser simple. Così nunca lo es"). Aquí la mujer finalmente muere víctima de su propia "enigmático universo pasional" ("¿por qué todo ha de tener respuesta?"). Por otra parte, la película propone una forma narrativa más compleja, articulada por la presencia de varios narradores.

El protagonista, "atrapado" por un amor imposible, no tiene verdaderos amigos en quienes confiar, y condenado a la desmesura de los solitarios se deja llevar por su amor desesperado. Visita así la casona de María, donde es recibido amablemente por el marido ciego de la machacha a la que ama. También la mesa familiar aparece aquí bajo tensiones insustentables. María comparte la mesa con Castel (su amante) y con Pablo (que quizá también le sea fiel en un clima educado pero tenso).

El director **Leopoldo Torre Nilsson** es la figura paradigmática de este ineficiente renacimiento y comienza a revertir ya en **Días de odio** (1954) las figuras tradicionales del modelo. En esta película, la heroína, la familia ha sido destruida y el sueño del *chacabito* propio de la familia Zúñz se desmorona a causa de una estafa perversa. La *tapal* honorable es su madre que se vengará de la muerte del padre para lo cual se prostituye y se convierte en asesina luego de entrar a trabajar como obrera en la misma fábrica en que su padre había sido estafado y deshonrado. También aquí las figuras tradicionales se enfrentan a pesar de que en una pared de la fábrica puede verse un gran cartelero que advierte "respete lo suyo y lo ajeno". Estas figuras de la ineficiencia del trabajo son un sobreentendido que no resulta corroborado por el hecho de que el desequilibrio surge aquí de la razón misma de la ineficiencia: el director de la fábrica es un estafador y Emma consumará su venganza asesinando en su propia oficina. La transparencia del mundo obrero se ha enturbiado y el film revierte varios presupuestos: los patrones¹ no son comprensivos y generosos con sus obreros y el trabajo honesto como es garantía de progreso y felicidad. Emma, la muchacha solitaria, esta huérfana también de amigos, por lo que se interna en el mundo interior de sus finas especulaciones. La mesa familiar es reemplazada aquí por el almuerzo masivo en el comedor de la fábrica y fuera de ella la muchacha rechaza una y otra vez la comida que se le ofrece. En ese marco no hay amor sentimental posible y la joven se inicia salvajemente en la vida sexual con un desconocido solo como una pieza más de su plan de venganza.

Hacia fines de la década, la problematización de todas las figuras se hace ostensible de modo que el modelo tradicional de representación es puesto por primera vez en crisis. En **La casa del ángel** (1957) y **Fin de fiesta** (1959) dos filmes de Leopoldo Torre Nilsson las tradicionales familias ricas se muestran en franca descomposición a causa de su propia dinámica histórica. La vida familiar ha perdido todo sentido y el dominio paterno asfixia a los hijos. Los jóvenes ya no son profesionales o artistas sino **jóvenes rebeldes** que se alejan asqueados de la corrupción familiar. En 1958 Torre Nilsson desplaza además en **El secuestrador** un retrato de la progresiva desintegración de la familia pobre en la que la marginalidad y el hacinamiento y la ignorancia producen ahora "caridosos" niños ladrones y asesinos.

Al desintegrarse el optimismo sobre la familia todas sus figuras se enfrían con notoriamiento. En la casta marginal de **El secuestrador** ni siquiera hay

1. Es interesante notar que el personaje de Emma, quien se prostituye para vengarse, el letrero pertenecía a una fábrica real.

1. En la película *El secuestrador* se dice que el director "No debe ser un niño de esos

lugar en la mesa para todos, los platos están casi vacíos, pero hay en cambio mucho *trino*. En el otro extremo de la escala social, la joven protagonista de **La casa del ángel** recita, como una letanía, su vivencia alienada de la mesa familiar (*ahora nos servirán el café*. Yo lentamente termino el postre para que no llegue ese momento...) y el desenlace extrema la tensión en torno a la mesa, ya que se espera un duelo a pistola y uno de los duelistas comparte con la familia su probable última cena. En **Fin de fiesta** la mesa familiar se abre por imperio de la política a la comunidad de votantes, y en grandes mesas presididas por el caudillo Braseras se sirven empanadas para todos. Pero la comida fracasa, en consonancia con la decadencia política de la familia rica. La inmensa mesa ha sido dispuesta, pero los invitados nunca llegan.

Al mismo tiempo, también las figuras del trabajo honrado se oscurecen. Hay en **El secuestrador** todo un abanico de oficios no industriales, pero el trabajo es aquí apenas un modo de dudosa supervivencia, ya que los jóvenes y niños del barrio marginal salen a robar o consiguen alguna *changa*, indistintamente. Y peor aun, los trabajadores marginales ignoran los límites del trabajo honrado. Es tan trabajadora la vendedora de pochoclos, como la mendiga que pide prestado un bebe (*si no ven un chico, no dan nada*). La pluralidad de oficios se ha tornado en un abanico de *rebusques* y *changas*, cuyos límites con el delito se han borrado: el muchacho que despacha carbón, la vendedora de pochoclos, el vendedor de canastos de mimbre con su carro y su caballo, el *afilador*. Y también los niños que ofrecen *figuritas* en la calle, y que en verdad están vendiendo imágenes pornográficas. Algunos trabajadores son a la vez *delincuentes*, como el cuidador de tumbas que es también *reducidor* de mercadería robada.

En el mundo de los pobres, el dinero circula con dificultad (o directamente no circula). Un vendedor ambulante se queja (*no vendí ni un plumero*) y también los empleados de la funeraria (*¿Y el aguinaldo cuando lo pagan?* / *¿Que aguinaldo? Si a mi me tienen atrasado en tres meses*). Con el **dinero ausente**, a los pobres solo les queda comprar al fiado, pero el comerciante es ahora otro pobre más, tan alejado de dinero como cualquiera. Sin embargo, los pobres (que por primera vez son representados sin dinero) siguen siendo generosos.

En las clases altas, en cambio, el dinero de dudoso origen es gastado para conservar situaciones de privilegio, sin límites éticos. El paradigma es **Fin de fiesta**, donde el viejo caudillo reparte dinero a discreción entre sus seguidores, del mismo modo que asigna las mensualidades de los nietos. Cuando este sistema de corrupción entra en crisis, son los jóvenes los que, despreciando el dinero, salen a buscar una nueva honestidad.

Los niños y jóvenes empiezan a adquirir un notable protagonismo en los argumentos, en el contexto de un mundo que se ha vuelto peligroso e incier-

to. En ***El secuestrador*** los niños marginados mueren y matan candorosamente, en tanto que el único adulto que les contiene y educa es un delirante predicador que, según se comenta, ha sido cura, ha tenido un hijo, y lo ha secuestrado. En el mundo de los ricos (***La casa del ángel*** y ***Fin de fiesta***) ni los mejores colegios, ni la brutalidad paterna o el puritanismo materno, evitan que los jóvenes aprendan fuera de la escuela y la familia. Las cosas verdaderas de la vida. Los hijos, asfixiados por un clima familiar hipocrita, crecen a ser muy distintos de los padres. No son ya hijos descontentos sino jóvenes conflictuados, y muy pronto también **jóvenes rebeldes**. Los argumentos los justifican, ya que son estos jóvenes los que descubren los más vergonzosos secretos familiares, vinculados con la corrupción y el crimen político.

Con los **jóvenes rebeldes** el modelo de la educación como progreso se pulveriza, y ya no hay un mundo de valores compartidos entre padres e hijos. Ahora, por primera vez, la familia no puede asimilar su lado oscuro. Se acercan tiempos de cambio: los hijos ahora entrentan a los padres.

Los niños, por su parte, están ahora en un mundo peligroso, por diversos motivos. Los chicos pobres que juegan frente a paredón de la mansión en ***La casa del ángel***, con sus gritos desmesurados, se burlan de la adolescente rica y le muestran fotos de desnudos, instalados ya brutalmente en el descarnado mundo adulto.

En ***El secuestrador*** que es de algún modo una historia de niños, las figuras se tornan aun más inquietantes. En su propio mundo marginal, los juegos de los niños adquieren un tono sordido: juegan a romper las lámparas del alumbrado público o a pedradas; se distraen a jugar con la ruleta de un parque de diversiones mientras participan de un robo; o juegan a las escondidas en los pasadizos de una funeraria. Para estos chicos que viven en el corazón del peligro, la ciudad es el mundo exterior de la gente bien: un mundo de vidrieras luminosas (cruzando el puente en una vagoneta, había un tren con luces, estaciones, barreras, era todo brillante...). Sus incursiones en ese mundo terminan en catástrofe: en un particular paseo por la ciudad, los chicos recalaron en el Parque Lezama, donde terminan matando sin saberlo a un niño del centro, en una escena no exenta del candor de los juegos infantiles.

Hay también una tremenda secuencia (narrada no obstante pudorosamente) en la que un cerdo decora a un bebé mientras los hermanos se distraen jugando en el río. Con una violencia inusitada, la aparición de los marginales en la pantalla mezcla las figuras más tiernas del tiempo libre con el peligro de las zonas oscuras de la sociedad, y con la brutalidad salvaje de los jóvenes. El film se cierra con una metáfora inquietante: los niños y adolescentes marginales se dirigen a través del puente hacia la ciudad, montados

en un triciclo de "pochelos" jugando ruidosamente a imitar los alaridos de los "indios", preanunciando un futuro incierto y ambiguo.

No habrá ya en estas películas "nuevas", ni *amistad indestructible* ni *amor sentimental*. En **Fin de fiesta** el joven protagonista que pertenece a una familia oligárquica, establece una oscura amistad prohibida con el matón, Guasfurnio, en un mundo que ya no ofrece el círculo tranquilizador de *Los amigos*. El matón invita al joven a una rina de gallos, a un dudoso bar donde se bebe ginebra y (completando un sordido paseo por la ciudad) a caminar por la orilla del Riachuelo. Además de frecuentar los "bajos fondos" y apostar a los gallos y a la lotería, el hampon es "amigo" de los niños de una escuela, y confiesa tiernamente que ha conocido a su amante en el "picnic del día de la primavera". De este modo, al mezclarse todas las figuras, se impugnan las claras asignaciones de sentido del modelo tradicional.

También van cayendo una a una las figuras del amor sentimental: la pareja de **Fin de fiesta** esta formada por dos primos, y la secuencia de seducción adquiere entonces cierto carácter "monstruoso". El joven Adolfo empieza besando a la fuerza a su prima (¿te podría demostrar que ya no soy un chiquilin?) y ella se resiste, pero el beso ha perdido todo valor sentimental, ya que el mismo Adolfo besará luego a una mujer que no conoce, en un encuentro furtivo (¿es la costumbre, ¿no?). En **La casa del ángel** la muchacha consuma su primer beso con un desconocido^{12a} desplaza lo sentimental hacia los besos de Rodolfo Valentino que ha visto en el cine (¿ahí sí que se aprende a besar) y termina concretando un acercamiento salvaje y ominoso con un hombre en la víspera del duelo en el que este arriesgará su vida. Pablo sobrevivirá al duelo, pero Ana solo podrá odiarlo de por vida por lo sucedido ("mi único deseo: su muerte").

También en **El secuestrador** la secuencia de la seducción se invierte y se carga de sensualidad salvaje. Primero la pareja pasea junto al Riachuelo y se besa, y Berto hace su propuesta amorosa a Flavia, en términos bien alejados de los modos tradicionales. La pareja está en un colectivo, cuando él le sugiere: ¿te gustaría estar a solas... a solas conmigo? Ella, manteniéndose en el terreno del pudor, responde ingenuamente: claro que sí, quiero vivir con vos, pero el joven insiste: acercándose un poco más a sus verdaderas intenciones: ¿y si no fuera para vivir? ¿si fuera por menos tiempo? La ingenuidad de la muchacha frena al vaorón, que en un segundo intento se

^{12a} En realidad, la muchachita no es desafiada por su hermano a besar a un desconocido, sino que trata de hacerlo él mismo. El joven es a la par, el "hacerlo" por "satisfacción sexual" y el "querer" por "caridad". En su camino se le ofrece a besar a la muchacha que prefiere "vivir" por lo que le gustaría que se negara a hacerlo y besar a un hombre es mejor que besar a un desconocido.

limitará a tocar la cadera de su enamorada bajo la mesa de un "variedades". Finalmente el encuentro sexual se concretará en una sordida habitación "más alta del cementerio" donde la pareja es sorprendida por un grupo de malvivientes que abusan salvajemente de la joven. Si bien la violación no interrumpe el festejo de amor de la pareja, por cierto que lo cargará de un nuevo y ominoso sentido.

En verdad, todo el mundo del tiempo libre se trastoca. En **El secuestrador** el centro porteño es ahora una "falsa vidriera" ("bah, centro, centro" muchas luces, mucha propaganda y "pahl, nada"). Y en la familia Llanquica de **La casa del ángel** la fiesta familiar se ha trastocado notablemente: las chicas bailan el vals bajo la atenta mirada de la madre, que prohíbe que estas disfruten con el "charleston" pero en las prolongadas miradas de Ana se adivina el deseo y se presiente el desenlace trágico. Hay también una particular "fiesta" que los jóvenes de la sociedad hacen en casa de "Maria Jeannette" donde se besan en los sillones con machachas "liberales" y una "poetisa" recita versos de Alfonsina Storni. Los jóvenes se burlan cruelmente de ella hasta que uno de ellos termina incendiando el departamento por pura diversión.

En el mismo film, una muchacha le dice al joven Pablo "la casa de tu padre es una mesa de poker", frase que resume significativamente la nueva configuración en la que las asignaciones de valor se han mezclado completamente. La mansión ya no es el ámbito protegido de las sanas fiestas familiares y las diversiones peligrosas ya no son patrimonio de la gente del hampa, mientras la ciudad como espectáculo se aleja del acceso ciudadano, trastrocando se en una visión sordida e incierta. Desde la ácida mirada de Leopoldo Torre Nilsson (que será en gran medida también la de la generación del '60) el optimismo de augurar a una configuración oscura y en extremo inquietante. La desesperanza y el desencanto se abren paso entre las grietas de un modelo de representación que pierde su potencia abruptamente.

El eclipse del modelo del sentimiento

Pero también el modelo tradicional comienza a desintegrarse desde adentro de la mano de algunos directores que dan un brusco giro, si no en su estética sino a su concepción del mundo. En **Después del silencio** (1956) y en **Detrás de un largo muro** (1958) Lucas Demare pinta un universo bien distinto al que, por ejemplo, **Mercado de Abasto**, del mismo director, estrenara apenas un par de años antes. **Después del silencio** es, directamente, un film de denuncia contra el recientemente derrocado gobierno peronista,

en el que la *Policia* persigue injustamente y hasta tortura a los disidentes políticos. El relato, que se entrelaza también con una historia de amor, culmina en una apología que incluye escenas documentales de la "Revolución Libertadora". La iniquidad social, ahora, se reubica abruptamente en un pasado bien reciente, cuando no directamente en el presente.

Detras de un largo muro narra, en tono melodramático, el drama de una muchacha que deja la pureza del campo en busca de las luces de la ciudad, que no son aquí más que enganosos cantos de sirena. El típico, de la casa rural abandonada se transforma por primera vez en tema central: la casa de la pampa humilde, sencilla pero digna, último reducto de una visión romántica del campo. Rosita se afana junto a su padre y un peon en las tareas rurales y en las domésticas, y es capaz tanto de ordenar las vacas como de preparar la cena. Pero ya los trabajadores rurales no resultan sanos y centifables. Don Dionisio, el padre, se ve obligado a despedir a un peon, por ruego, y más tarde, con indignación apenas controlada, lo encuentra ocupando el puesto de *delegado municipal*, en una figura de claras connotaciones críticas hacia el mundo de la política.

La comunidad rural ya no existe como tal, y es reemplazada por la familia solitaria. En el interior de la casa, la única diversión es escuchar radio después de la cena, y según los mismos personajes confiesan, para encontrar un lugar de diversión hay que hacer sesenta kilómetros ("en el pueblo no hay nada que hacer a la noche"). Así es que finalmente la joven decide ir detrás de esta falsa vidriera que la llama desde la ciudad.

En la ciudad, ahora paradigma del engaño, la espera la **vivienda precaria** de la villa miseria, también aquí ubicada novedosamente en el mundo del presente. A igual que en **El secuestrador**, y más aún que en esta, se ve aquí una maraña de oscuras casuchas de cartón, lata y madera, ahogada escondida por un ominoso paredón. Es la cara oscura de la ciudad, en la zona de Riachuelo, donde antes estaba la casa popular habitada por obreros y artistas; encontramos ahora la vivienda precaria en la que viven trabajadores eventuales y delincuentes. Así, la resonancia tanqara de *arrabat* se actualiza desde una nueva mirada de crítica social.

En la villa, el dinero sucio que proviene del robo, pasa por las manos de un redactor (un vendedor de repuestos de autos) y es luego gastado por el delincuente que invita a la muchacha honesta a pasear por Buenos Aires. Además, el hombre gasta su dinero en un oscuro balneario de tómbos ("sala de baile") y paga un "salario" a pobre vieja que cree tener un trabajo honesto. Y hay aún más dinero sucio en danza: el amante de una muchacha de la villa le regala un departamento moderno, pero de este hombre solo sabemos que tiene "buenos contactos" en el Gobierno, pero no de donde proviene el dinero.

ro. En efecto, también acá se sugiere con claridad la cuestión de la corrupción, a partir del episodio de las viviendas populares que son entregadas a los "acomodados".¹ Y también aquí la circulación deshonesta del dinero ya no recibe un orden restaurador, ya que el relato se limita ahora a denunciar los desequilibrios y las injusticias, desplazando las "soluciones" hacia el terreno de la vida social, más allá de la pantalla.

En este contexto oscuro y amenazante, el círculo de los amigos ha desaparecido y los personajes se debaten en soledad en un mundo que se ha vuelto ajeno. Tampoco hay espacio para el amor sentimental, y las relaciones amorosas se enmarcan en un determinismo social que las empuja hacia cierta "animalidad" del deseo.

Y sin embargo, la tradicional figura del paseo por la ciudad mantiene su impacto seductor, aunque ahora muy lejos de la vida cotidiana de los personajes. Ya instalada en la villa miseria de los suburbios, Rosita es invitada a conocer el centro por Pedro, que es en realidad un malandrin. La secuencia del paseo incluye una caminata entre los edificios más notables (ese es el *Cavariagh*), los fascinantes letreros luminosos y la entrada de un cine repleto de gente en el que se proyecta el film *Tammy*, con *Debbie Reynolds*. El espectáculo del centro porteño se contrapone ahora a los oscuros bajos fondos, situados en el interior mismo de la villa miseria, como el salón de baile que alguien describe despectivamente como 'la caricatura de la ciudad'. El mundo del tango, entonces, ha perdido toda estilización civilizada, al ser recluido en un dudoso local marginal.

Denunciada la modernidad ciudadana como una falsa vidriera engañosa, el film se cierra (abriéndose al futuro) con la protagonista esperando un omnibus que la lleve de regreso al campo, amargamente decepcionada de su viaje a la ciudad.

Lucas Demare ha dicho en su momento sobre su film al diario *La Nación*: "Ante el público llevamos la historia de una falsa ilusión campesina. La ciudad los espera, con sus fábricas y sus vastas posibilidades de trabajo. ¿Pero cómo durarán en ella? Algunos desesperan, otros se resignan, los más terminan por desentenderse de su situación. Sin educación, sin higiene, en un ambiente donde los niños aullan y oyen cosas terribles, los emigrados campesinos aceptan dolorosamente su desdicha. El cine tiene que decir lo que ellos callan".²

Hay aquí otras películas que también, sin terminar de salirse del modelo tradicional, lo entrecruzan bastante en sus representaciones. Por ejemplo, en

¹ La idea de "reducción de tierras" que *El secuestrador* sugiere, de una manera implícita, sería linda si estuviera vinculada a las causas de la Guerra Civil. Si se tratara de las "reducciones" de los pueblos, su óptica antiqüaria, que se muestra a ser "el mundo como es", no nos conduciría a una perspectiva.

² Cita en D. N. S. *Historia del cine argentino* (Cruz de Malta, 1959), págs. 231 y 232.



Detras de un largo muro, Lucas Demare, 1958

Detras de un largo muro trae nuevamente a las pantallas el mundo de los marginales, pero ahora con una mirada social crítica. Entre las casuchas miserables ocultas por un piadoso paredón se esconden las miserias de la cara oscura de la ciudad, cuyos cantos de sirena han engañado a la humilde gente del interior.

1958 Hugo del Carril (el director de la vieja escuela) filma **Una cita con la vida** la historia de amor de dos jóvenes solitarios perdidos en una ciudad que va no los cambia. La su deambular por una Buenos Aires nocturna y hostil, el Enzo Vannucci va a la muchacha que no tiene donde dormir (Gilda Loussck) a pasar la noche en un hotel de mala muerte. Luego de una tierna escena se sabe que los jóvenes han hecho el amor, pero deben huir apresuradamente ya que ella tiene solo 17 años. La escena de cualquier modo, tiene un carácter sonriente y el final feliz de la historia no alcanza a contrarrestar la imagen inquietante de los jóvenes que deambulan por la ciudad hostil en escenas textuales de ambiente opresivo iluminadas a la manera expresionista.

Hay aquí una novedad: las causas estructurantes del relato se ubican en la sociedad misma y no ya en fuerzas superiores ni en la voluntad moral de alguna persona. El conflicto de los jóvenes protagonistas se remonta a su problemática familiar y social (un hermano ladrón, padres que no comprenden a sus hijos) y se agrava por la situación económica. La joven parece deambular por la ciudad ya que no tiene adónde ir. La resolución llegará en un dilema: o bien los jóvenes se rebelan (figura que anticipa el nuevo cine de los 60, pero también como un tributo al modelo melodramático) o la madre de la chica "atrapada" su posición y acepta al muchacho.

Otro cambio novedoso puede notarse en la aparición de **voces en off subjetivas** que permiten acceder al mundo interior de los personajes. También en este caso el film es un híbrido ya que hay en la presentación un énfasis que es un remanente de las voces impersonales tradicionales de tono moral: uno es fácil empezar a vivir. La confusión de sentimientos, el ansia de tener un lugar en el mundo y a veces la incompreensión de los padres hacen pensar a la muchacha de la vida. Pero la juventud con su ilusión permanece con su incesante búsqueda del amor, renueva siempre su fe en el mañana. Este es lo que se quiere expresar en esta historia. Pero se incorporan de inmediato las voces subjetivas que introducen nuevos patrones narrativos cuando Luis el protagonista le cuenta a la muchacha sus problemas familiares, su vida que coincide con su propia voz: (en casa siempre me encuentro con problemas). Finalmente responde cortando de luego su propia historia con el mismo recurso. Más tarde también la secuencia que relata las anteriores experiencias amorosas del muchacho se abre con su propia voz en off de claro reflexivo: (es algo extraño que yo este aquí con esta chica). Esta subjetiva en los relatos levanta de aquí en más a romper con la tranquilizadora visión homogénea del mundo.

Otro caso interesante de renovación es **Rosaura a las diez** (Soffici, 1968) que sitúa una historia de amor y crámenes en el seno de una pensión. Historia que es relatada desde los puntos de vista no siempre concordantes,



Rosaura a las diez, Soffici, 1958

Rosaura a las diez marca el eclipse del modelo del sentimiento. Con un relato notablemente complejo que se estructura a partir de distintos puntos de vista, instala en el patio de la tradicional pensión la sospecha y la falta de certezas. Juan Verduguer, novedosamente, interpreta aquí el papel protagónico del hombre solitario que se enamora.

de los distintos personajes. La empatización del relato (de claro origen atellanico) adquiere su máxima expresión ya que cada nivel narrativo "repite" la misma historia pero focalizando cada vez la atención en un aspecto diferente e instalando en la pantalla un clima cargado de sospechas y prejuicios.

En la pantalla vive Camilo Camugato (Juan Verdaguer) un hombre solitario que se sumerge en una introspección radical, lo que lo lleva a desbordantes y pesadas fantasías. Camilo es un hombre **sin familia** (aunque la dueña de la pensión actúa como una especie de madre) pero sobre todo es un hombre **sin amigos**. Se ponen en cuestión aquí, fuertemente, los lugares comunes del melodrama: el "galán" es un antihéroe flacucho y feo, y la seducción sentimental es ahora una farsa que se desmorona bajo el peso de una realidad desgarrada. Si en el final se instala (de cualquier modo, una "historia de amor", esto sucede de modo angustioso y dramático. El beso de amor, en este contexto, ha desaparecido por completo.

La política regresa a las pantallas

En estos filmes "nuevos" de fines de los 50 también la mirada sobre las instituciones se oscurece. La **Iglesia** se muestra ahora como una institución cerrada y obsesionada por la moral sexual. En **La casa del ángel**, los ricos asisten a misa (en, aunque no se la nombre, la tradicional Iglesia del Pilar, donde el sacerdote bendice la hostia y ofrece la comunión), y además hay verdaderas "confesiones públicas" en la plaza de Barrancas, especie de espectáculo de la lucha contra el pecado, con banda de música incluida. En **El secuestrador** hay un ex sacerdote que ha sido expulsado de la Iglesia pero que insiste en su "sacerdocio" ("lo soy, ni mil obispos de esta maldita y envidiosa tierra podrán impedirlo"). La Iglesia es, para los pobres, una institución lejana e incomprensible, y para los ricos de **Fin de fiesta** un último e inútil recurso para rescatar a los hijos rebeldes.

El mundo de la **política** se hace ahora nítido en su representación bajo la forma crítica de **política corrupta**. Así, vemos en **Fin de fiesta** a un intendente que promete "bienestar y progreso" y reparte "empanadas para todos" en la estancia y el comite. Cuando la cámara luego muestra las mesas de votación, el joven protagonista imagina que los muertos entran a "cuarto oscuro con su abuelo" ("a mi abuelo desaparecer dentro del cuarto como quien entra a un sepulcro") en una metáfora bastante cristalina de fraude electoral. Después de algunos efímeros triunfos, la vieja política corrupta comienza a derrumbarse bajo el peso de su propia **violencia**: un senador de la Nación ha sido asesinado en el mismo Senado, lo cual es ya un exceso (pero

este era un hombre sin armas y en el Senado (Un Senador...), y los políticos que ya se han cansado de las empanadas y el comité ahora quieren algo más real: sindicatos y leyes. En el final, el joven protagonista resuelve participar en política, "pero de otra manera".

La casa del ángel presenta un panorama similar. Hay diputados, correligionarios y discursos políticos que dicen cosas que no entiendo de los pobres. También hay escenas en el Congreso de la Nación con largos discursos, el tratamiento de un "proyecto sobre los periódicos" y detalles del procedimiento legislativo ("por Secretaría se va a dar lectura a un proyecto de minuta de comunicación..."). Y también aquí estalla la crisis generacional: el joven Pablo, hijo de un político tradicional, cansado porque "el país vive la crisis de un liberalismo sin salida", se enfrenta vivamente a su padre al conocer sus turbios negociados ("¿por qué la política ha de ser siempre lo mismo?").

Lo mismo sucede en **Detrás de un largo muro**, que entre otras referencias críticas al mundo de la política incluye una escena, que recuerda a **Milagro en Milán**, en la que los políticos resultan notoriamente caricaturizados cuando se los muestra llegando a la villa miseria solo para sacarse una foto y partir raudamente.

No solo hay ahora, repentinamente, actividad política en el mundo, sino que hay además, significativamente, **violencia política**. En **Fin de fiesta** una Policía violenta, corrupta y comprometida con el poder político detiene y golpea a los opositores políticos. Un policía dice: "le di un par de trompadas a cada uno pero los tipos son duros. No querían aflojar ni media palabra". Pero el caudillo político exige aún más violencia: "¿De modo que no hay manera de hacer cantar a la gente? esta noche los llevan al Tambo de la Enramada, y ahí los hacen jugar un rato, hasta que escupan todo. Que no se le vaya la mano a nadie".

El cine de fines de los 50 instaura así en el imaginario de la época la figura del "desaparecido", que habría de desplegarse dramáticamente en la vida social argentina casi dos décadas después. En efecto, en el film uno de los detenidos ha muerto mientras era torturado ("se les murió el tipo... ni cinco de aquante") y entonces se hace necesario, literalmente, hacer desaparecer al otro detenido ("al que quedo conviene hacerlo desaparecer, porque el padre es presidente del Comité «radicheta» de la 22..."). Más tarde, cuando los familiares reclaman el cadáver, el caudillo político reafirma su política: "Ya les dije que no quiero que nadie vea ese muerto".

La figura de la **tortura** en el mundo de la política, como hemos dicho, se hace explícita en **Después del silencio** que le pone "nombre y apellido" por primera vez a los protagonistas de la política argentina en la década

Complementariamente, en estos filmes "oscuros" están ausentes ahora las instituciones del Estado, así como casi cualquier otro grupo social solidario. Incluso parece desaparecer la lealtad entre delincuentes, como en **El secuestrador**, donde los ladrones se roban entre ellos las informaciones sobre futuros botines, y también se sacan las mujeres. En **Fin de fiesta**, como vimos, campea la más cruda violencia y corrupción en las instituciones estatales y políticas, violencia que se corona con la conmovedora escena en que un hombre es asesinado por motivos políticos, a la vista de los niños que juegan en el patio de una escuela.

Esta notable y repentina irrupción de la política en los relatos cinematográficos implica la propuesta de nuevos discursos sobre el mundo social. Son filmes que plantean, de un modo bastante abierto, que "es necesaria otra manera de hacer política en el país", argumento que adquiere una precisión inusitada, ya que no se trata solo de "cuestiones generales" sobre el mundo, sino que ahora se tornan directos y descarnados en su referencia al mundo real.

La fuerza emotiva tiende a debutarse en los nuevos filmes, configurando un modelo narrativo que apela en mayor medida a lo "racional", aunque sin abandonar por completo lo "pasional". Al mismo tiempo, el mundo representado tiende a "oscurecerse" y problematizarse de diversos modos: irrupción de escenas de un dramatismo descarnado (un bebe es devorado por un cerdo, un opositor político es torturado, un niño mata a otro niño), ambigüedades que no se resuelven sino que por lo contrario se abren a un futuro incierto, disonancias que producen desconcierto o desasosiego, y la posibilidad de múltiples miradas sobre el mundo. Paralelamente, los recursos expresivos se "liberan": proliferan los ángulos aberrantes, las distorsiones de la imagen y el uso expresivo de la banda de sonido. Todo ello desemboca, de un modo o de otro, en la configuración de diversos **desequilibrios** en el mundo representado, desequilibrios que pueden no alcanzar restauración alguna.

Significativamente, a partir de estos **nuevos filmes** de finales de los 50, la linealidad temporal de los relatos tiende a desintegrarse. Por un lado, las estructuras temporales se complican, hasta llegar a la intrincada configuración de **Rosaura a las diez**. Pero también el **tiempo heterogeneo de lo cotidiano** adquiere una presencia cada vez mayor. Ahora la vida cotidiana se vive en un clima asfixiante para los ricos, y es un mundo de pequeñas acciones, sin futuro, para los pobres, pero en todos los casos se despliegan largos tiempos muertos en los que irrumpe lo cotidiano en sí. Ahora, los argumentos ya no aclaran el sentido del mundo sino que más bien lo oscurecen. El tiempo de la vida, heterogeneo y elástico, establece situaciones sin explicación o sin sentido, y entonces también el futuro resulta mucho más incierto para los personajes.



Fin de fiesta, Leopoldo Torre Nilsson, 1959

Desde fines de la década del 50 la política retorna subitamente al mundo de la representación con su peor cara. Con *Fin de fiesta* el cine muestra dramáticamente (y en cierto modo anticipa) ciertos datos de la realidad política argentina: hay aquí corrupción, torturas y también "desaparecidos" por motivos políticos.

A medida que las estructuras narrativas y topológicas comienzan a convertirse en un mundo representado se vuelve aún más claro. Las voces *en off* impersonales que en los filmes anteriores explicaban y enmarcaban los arquitectónicos con certeza, son reemplazadas ahora por voces *en off* subjetivas de los personajes que problematizan la relación del relato con el mundo real al narrar casos singulares que van perdiendo pretensiones de universalidad. Todo esto es debido a la articulación casi azarosa de distintos planos narrativos, en los que encuentros y desencuentros casuales estructuran los relatos y el devenir de los personajes, configura un universo más inseguro, en el que el sentido de la vida ya no se impone con certeza.

Si bien algunas figuras tradicionales, como por ejemplo, *la fuerza del destino*, desaparecen por completo, las mismas se diluyen o se invierten en su carga semántica. En ***Detrás de un largo muro*** sigue siendo el azar la clave que organiza los encuentros y desencuentros, a través ahora de pequeñas coincidencias significativas ("casualidades" que marcan las peripecias de los personajes, pero la pareja protagonista verá postergarse su encuentro "una y otra vez, pero siempre por una pavada"). Y aunque el hombre había votado para la muchacha lo mejor ("*usted es una muchacha muy linda, y las muchachas lindas tienen un destino aparte*"), ni el encuentro sentimental ni la restauración social se concretan. El destino sigue siendo una potente fuerza organizadora de la vida, pero ahora ya no garantiza un desenlace feliz.

Al mismo tiempo, se subrayan mucho más ahora las **causas sociales** de los hechos: es el entorno social el causante del malestar de los marginales, y también el de los "oligarcas" en decadencia. Si la miseria produce la "animadversión" ingenua de los marginales (con su secuela de iniquidad y muerte), la ambigüedad moral de las clases altas es la causa del malestar crítico de las nuevas generaciones. Junto a la decadencia moral y política de la misma familia, un entorno social decadente produce ahora la novedosa figura de los "bohemios rebeldes", en búsqueda desesperada de un nuevo modo de vida.

En el mismo movimiento, la resolución de los conflictos se vuelve incierta, se desliza hacia afuera del texto fílmico, hacia el futuro y hacia el mundo "real."

Los años 60

El mundo en los años 60

Una nueva figura surge a la vida política en el año **1960** John Fitzgerald Kennedy que con 43 años de edad gana las elecciones presidenciales en los Estados Unidos. Ese año comienza también el **bloqueo estadounidense a Cuba**.

Grandes invenciones que cambiarán la vida a millones de personas: la **pastilla anticonceptiva**, el **rayo laser**, el **marcapasos** y la **vacuna Sabin** para la polio. Se inaugura la **nueva capital de Brasil** Brasilia mientras el mundo baila al ritmo de **twist** con el popular **Chubby Checker**.

Un año complicado en la Argentina, con muchas huelgas, represión instrumentada a través de **plan Conintes**, intervención a la provincia de Córdoba y varios planteos militares. Visita el país el **presidente estadounidense Eisenhower**, el **ex presidente Peron** continúa su exilio en España, mientras que el **criminal de guerra naz Adolf Eichmann** es secuestrado por comandos israelíes vulnerando la soberanía argentina.

El **censo poblacional** indica que el país tiene ya **20.500.000 habitantes**.

En **1961** el **soviético Yuri Gagarin**, primer "cosmonauta", da tres vueltas a la Tierra en una hora y media. Tiempo después los Estados Unidos envían a su primer hombre al espacio: **Alan Shepard**.

El Gobierno de Kennedy crea la **Alianza para el Progreso** con medidas de ayuda económica para América Latina que pretenden neutralizar la influencia comunista. La **invasión a Cuba** es rechazada en la **Bahía de Cochinos** por el gobierno de **Fidel Castro**.

Se construye el **Muro de Berlín** de 48 kilómetros de extensión que materializa la idea de la **cortina de hierro** que separa a los dos bloques antagónicos. El papa **Juan XXIII** define en una encíclica la **doctrina social de la Iglesia Católica**.

El Gobierno de Frondizi intenta infructuosamente mediar entre los Estados Unidos y Cuba. En medio de una gran huelga ferroviaria, alta inflación y caída de las reservas renuncia el ministro de Economía **Avaro Alsogaray**. El **viejo dirigente socialista Alfredo Palacios** es electo senador por la Capital Federal.

1962 es un año que encuentra al mundo a borde de la catástrofe a raíz la crisis desatada por la **instalación de misiles soviéticos en Cuba**. Los Estados Unidos amenazan con terribles represalias y el gobierno de **Khrushchev** ordena su retiro. Cuba es expulsada de la **Organización de Estados Americanos**, mientras que **Argelia** logra su independencia de Francia tras siete años de guerra y más de un millón de muertos.

El **Concilio Vaticano II** moderniza a la Iglesia Católica, entre otros cambios, ya no es obligatorio celebrar la **misas íntegramente en latín**.

En septiembre aparece el primer single de The Beatles y a A&T lanza el Te star, el primer satélite de comunicaciones que permite emitir señales de televisión desde otros continentes.

Después del triunfo de peronismo en cinco distritos, incluyendo la provincia de Buenos Aires, Frondizi declara la intervención de estas provincias, pero a los once días el Presidente es derrocado como broche final a la debilidad estructural de su Gobierno.

Asume José María Guido, presidente del Senado, un fide de los militares. Se anulan las elecciones, se disuelve el Congreso y se intervienen todas las provincias, aunque se mantiene la promesa de elecciones presidenciales. El peso se devalúa en un 50% y con Alvaro A. Sogaray nuevamente como ministro de Economía comienzan a pagarse los sueldos estatales con bonos, los recordados "9 de Julio".

Surgen dos bandos en el Ejército, los "azules" (partidarios de una salida electoral con proscripciones) y los colorados (los viejos "gorilas", furiosamente antiperonistas). Los dos bandos llegan a enfrentarse militarmente, con el triunfo de los azules y el surgimiento de un nuevo caudillo militar, el general Juan Carlos Onganía.

El 22 de noviembre de 1963 es asesinado el presidente estadounidense John Kennedy, en circunstancias todavía no del todo aclaradas. Es este un año de cambios profundos, en el que se avanza en la integración racial en los EUA, se firma el primer tratado de limitación nuclear y se profundizan los dilemas entre la Unión Soviética y China.

Muere el papa Juan XXII y lo sucede Pablo VI. La rusa Valentina Tereshkova pasa a la historia como la primera mujer astronauta.

En tortuosas y proscripivas elecciones el radical Arturo Illia vence el 7 de julio con apenas un 22% de los votos. Con el peronismo proscripto y llamando Perón a la abstención, los votos en blanco alcanzan al millón y medio.

Causa impacto la aparición de la novela "Rayuela" de Julio Cortázar y la edición de "La misa china", interpretada por Los Fronterizos. En Florida 940 se inaugura el Instituto D. Teila, con fondos de la empresa nacional del mismo nombre, fabricantes de automóviles y heladeras. Allí habrá de desarrollarse una importante actividad de difusión y experimentación artística durante años.

En 1964 el acontecimiento de mayor impacto internacional es la intervención de los Estados Unidos de América en Vietnam. A lo largo de la guerra habrán de participar más de 500.000 soldados estadounidenses, y se lanzarán más bombas sobre el país asiático que los años durante toda la Segunda Guerra Mundial.

Ese año se obtienen las primeras fotos de la superficie de la Luna y nace una estrella en el mundo del box: Cassius Clay, campeón de todos los pesos, al derrotar a Sonny Liston.

En América latina proliferan los golpes militares: es derrocado el presidente Paz Estenssoro en Bolivia y en Brasil el presidente João Goulart, iniciando el general Castelo Branco una dictadura que perdurará 25 años.

En la Argentina aumenta el producto bruto interno un 8% y el salario real un 10%, al tiempo que se dicta la ley de salario mínimo vital y móvil. No obstante, crece la oposición popular al gobierno, en medio de ocupaciones de fábricas con retención de directivos. El regreso al país del general Perón resulta frustrado, al ser devuelto su avión a España cuando se encontraba en el Brasil.

Ya en 1965 comienzan las primeras manifestaciones masivas en contra de la guerra de Vietnam, y es asesinado el líder negro Malcolm X. También los Estados Unidos de América despegan sus minas en América Latina contribuyendo al golpe de Estado en la República Dominicana.

Empieza a conocerse una nueva droga sintética, el LSD, iniciando la cultura "psicodélica". Gran impacto causa la utilización de la minifalda, mientras en Inglaterra se impone un nuevo reinado musical: The Rolling Stones.

Hazañas en el Polo Sur: con dos expediciones, el vicecomodoro Mario Olesza lo sobrevuela, y el coronel Jorge Leizaola planta la bandera argentina, tras un viaje de 45 días y 1100 kilómetros.

1966 es un año de grandes convulsiones, muertes y movilizaciones populares en Asia. En China comienza la "revolución cultural," controvertida declaración política de Mao Tse Tung para desmantelar el "revisionismo" procapitalista de algunos dirigentes: se estima que como consecuencia de ella mueren 400 000 personas.

En Indonesia es derrocado el presidente Sukarno. Líder de la independencia nacional en 1945, convertido en dictador a partir de 1956. En los últimos tramos de su gobierno se estima que son asesinados cerca de 300 000 partidarios de los comunistas.

En la República Argentina hay un nuevo golpe militar: el 29 de mayo las Fuerzas Armadas derrocan al doctor Illia imponiendo al general retirado Juan Carlos Onganía como presidente. La dictadura establece un "Estatuto de la Revolución Argentina" como norma legal superior (incluso encima de Constitución Nacional), disuelve el Congreso, interviene a todas las provincias y prohíbe toda forma de actividad política. Se suprime también la autonomía universitaria con una feroz represión conocida como "la noche de los bastones largos" que inicia un éxodo de miles de los más importantes profesores universitarios. El grupo de intelectuales que había creado EL DEBA pasa a la función privada fundando el Centro Editor de América Latina, que publicará durante años cientos de libros y fascículos de infrecuente calidad y a precios accesibles.

En la ciudad de Buenos Aires, mientras la Avenida 9 de Julio avanza hacia el norte, son sacados de circulación los trolebuses.

En 1967 la Encíclica *Populorum Progressio* causa gran revuelo entre los sectores más conservadores de la Iglesia Católica debido a su fuerte contenido social. Ese mismo año el cirujano sudafricano Christian Barnard realiza el primer trasplante de corazón. La paciente fallece 18 días después.

En el Medio Oriente se produce la Guerra de los Seis Días: un corto enfrentamiento bélico en el que Israel derrota a Egipto y Jordania y comienza a ocupar la franja de Gaza, la península del Sinaí y las Alturas del Golan.

En Bolivia el líder guerrillero Ernesto "Che" Guevara es tomado prisionero por el ejército y fusilado. El intento de propagar la revolución socialista a través de la guerrilla rural resulta infructuoso, aunque años más tarde otros grupos volverán a intentarlo en varios países.

En la Argentina el ministro Krieger Vasena devalúa el peso un 40%, suspende las convenciones colectivas de trabajo y otorga aumentos salariales, aunque los congela hasta fines de 1968, en un intento de estabilizar la economía. Con fuertes préstamos internacionales se planifica con el apoyo de las orga-

nizaciones empresariales. Se da inicio a una serie de grandes obras públicas: el túnel subfluvial Santa Fe-Paraná, la represa de Chocon-Cerros Colorados y la estación satelital de Bahía Carque

1968 resulta un año pictórico de acontecimientos. Desde las movilizaciones de estudiantes y obreros franceses, con gran repercusión en los cambios culturales de la época, conocida como el "Mayo Francés", hasta los asesinatos del líder pacifista Martin Luther King y del candidato a presidente de los Estados Unidos, Robert Kennedy, hermano menor del ex presidente John Kennedy.

En Checoslovaquia los profundos cambios implementados, conocidos como "la primavera de Praga", son sofocados por la intervención de los tanques soviéticos acompañados por los integrantes del Pacto de Varsovia. En México causa conmoción la matanza de estudiantes en la plaza Tlatelolco, y en Perú el presidente Belaunde Terry es derrocado por un golpe de estado y reemplazado por el general nacionalista Velasco Alvarado.

Comparativamente más calma resulta el panorama argentino durante ese año. Se divide la Confederación General del Trabajo con la creación de la combativa CGT de los Argentinos, liderada entre otros por el obrero gráfico Raimundo Ongaro.

Se crea el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y comienza la construcción de la central atómica de Atucha.

Un club modesto, Estudiantes de La Plata, dirigido por Osvaldo Zubeldía, obtiene la Copa Libertadores de América y la Intercontinental, derrotando al Manchester United.

Y Niccolino Locche, "el intocable", obtiene el título mundial de boxeo de la categoría welter junior, derrotando a Paul Fury. En el mismo año se autoriza en la Argentina la separación matrimonial.

El 21 de julio de **1969**, con la llegada de la Apolo X, comandada por Neil Armstrong, Edwin Aldrin y Mike Collins, el hombre pisa por primera vez la Luna, hecho que parecía abrir un camino de progresos sin obstáculos para la humanidad.

Ese mismo año Richard Nixon asume la presidencia de los Estados Unidos y Charles De Gaulle, luego de ganar un plebiscito, renuncia a la presidencia de Francia. La Alianza para el Progreso deja de existir sin pena ni gloria, y en medio de las grandes protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam, el festival de música de Woodstock convoca a multitudes de jóvenes.

En la Argentina, el acontecimiento político más importante del año es el levantamiento obrero y estudiantil, conocido como el "Cordobazo", en el mes de mayo, que deja al gobierno de Onganía al borde del colapso. También en Rosario y en Cipolletti se producen puebladas en contra de la dictadura. Es asesinado el líder del poderoso sindicato metalúrgico, Augusto Timoleo Vandor. El gobierno interviene la CGT y disuelve a la CGT de los Argentinos.

Un nuevo signo monetario, el peso ley 18.188, reemplaza al tradicional peso, con dos ceros menos. El "peso ley" equivale a 100 pesos. Las grandes obras de infraestructura de los años sesenta se expresan durante 1969 con la inauguración del túnel subfluvial Santa Fe-Paraná y la antena satelital de Bahía Carque, que permite la emisión de señales televisivas desde y hacia casi todo el mundo.

Durante 1970 se intensifica el conflicto en el sudeste asiático: es derrocado el príncipe Sihanouk en Camboya. Estados Unidos impulsa la mayor ayuda militar y económica a regímenes de Vietnam del Sur y recrudecen las manifestaciones de los estudiantes estadounidenses contra la guerra.

En América latina comienza el triunfo del socialismo. Salvador Allende en las elecciones presidenciales de Chile. El gobierno de Allende propone nacionalizar la minería, la banca y la industria, y cambiar las reglas de juego democráticas. Ese año mueren dos políticos de decisiva influencia: el socialista y ex presidente francés Charles De Gaulle y el general egipcio Gamal Abdel Nasser. También mueren dos estrellas del rock: Jimi Hendrix y Janis Joplin.

En la Argentina continúa la escalada de violencia, y entre otros son asesinados el ex presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu, por el todavía poco conocido grupo Montoneros, y el socialista José Alonso. El 8 de junio el presidente Onganía es destituido y reemplazado por el ignorante general, Roberto Marcelo Levingston. La Hora del Pueblo, conformada por el peronismo y el radicalismo, comienza a exigir elecciones.

Ese año el censo de población nos indica que la Argentina ya superaba los 23 millones de habitantes.



Los años 60

Entre el malestar social y el optimismo remanente

El "nuevo cine"

Marta Zatonyi define en su *Estética*¹³¹ dos posibilidades de representación del mundo según el análisis de diversos aspectos formales y de contenido: la modalidad clásica y la anticlásica. Mientras en los momentos históricos de auge o estabilidad tendería a preponderar la modalidad clásica, en aquellos caracterizados por la crisis o la decadencia surgirían modos de representación anticlasicos, caracterizados por una mirada individual, subjetiva, particular, en la que prevalece el descreimiento en los valores tradicionales. Se describe, en estos casos, de que la sociedad pueda generar los cambios necesarios para regenerarse: *mientras en los tiempos caracterizables como vertiente «clásica» el hombre deposita su fe prácticamente sin condiciones en el proyecto social, en las épocas de la vertiente «anticlásica», el hombre se llena con dudas, con ansiedad, no reconoce la tutela de la sociedad, y se refugia en los pequeños e individuales actos*¹³². Esta mirada individual puede en ciertos casos llevar a los personajes a la evasión, a la negación del mundo que los rodea, y los sentimientos que prevalecen son la angustia, la inseguridad y la incertidumbre.

En estos términos, el **nuevo cine** que irrumpe en los años 60 es un movimiento netamente anticlasico, por varios motivos. La primera película del periodo, *El negocio*, que en clave satírica trata el problema de la corrupción económica y social en *un imaginario país latinoamericano*, comienza ya a subvertir las convenciones para dárles un sentido nuevo. La voz en off, que el cine tradicional usó hasta el cansancio como "garantía de verdad", sirve ahora para poner en duda la voz ejemplar de la legitimación o burlarse del *metodrama*. A partir de aquí, las búsquedas expresivas y de significación serán una constante que otorgará al cine una notable renovación.

¹³¹ Zatonyi, Marta. Las dos vertientes, en *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires, CP67 Editorial, 1990.

¹³² Zatonyi, op. cit., pág. 116.

[...] *Un poco como es por lo mismo un cine de autor que firma sus obras basándose en el poder de renovar su visión personal un cine de tesis, de opinión y de discusiones* [...] *contra el crecimiento del malestar social*. Se trata, en verdad, de un fenómeno que excede las fronteras nacionales. Según Aumont, desde la década del '30 con la valorización (sobre todo en Europa) del concepto de autor, se ha permitido a veces a más cineastas imponerse por una enunciación personal, firmada de alguna manera sus filmes con algunas señales más o menos ostentosas, arbitrarias de esta enunciación que les caracteriza.³³

En las películas de la **generación del 60** argentina es con un encontrarse a uno mismo de ciertas "huellas" de la enunciación cinematográfica, que indica que se trata de un discurso personal sobre el mundo y no de un "pedazo de realidad". Se produce así un efecto de *distanciamiento* que termina con la transparencia del relato y la supuesta autonomía de la historia. Varias películas de esta época (**Tiro de gracia**, **Pajarito Gómez**, **Los jóvenes viejos**, entre otras) se presentan a sí mismas con pequeños "prologos", anteriores a los títulos, en los que se hace evidente que lo que se va a ver es una historia que "alguien está armando". En **Pajarito Gómez** queda claro que este "alguien" cuenta la historia a su antojo, e incluso se permite hacer comentarios sobre ella, en la secuencia en que Pajarito cuenta su vida en un *reportaje radial*, y la cámara muestra imágenes de su pasada infancia; estas imágenes se "rebobinan" a toda velocidad cuando la periodista sugiere que "algunas cosas no conviene decirlas".

También el prólogo de **Los jóvenes viejos** presenta una escena de corte autorreferencial, donde el protagonista (aspirante a director de cine) caminando con sus amigos por la calle dice: *hoy es una noche donde quisiera tener mucha quita para filmar. ¿Quer? Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros [...] qué aburrido*.

Si bien el efecto de *distanciamiento* se logra a veces con ciertos recursos de actuación, tales como las "miradas a cámara" que abren el espacio de la representación hacia el espectador, a la manera "brechtiana", y que apelan a un *reflexo* en lugar de *intenciones* ciertos rasgos que devienen sociales (*gestus*).³⁴ Por ejemplo, el funeral de **Pajarito Gómez**, cuando el entierro de Pajarito se convierte en una buena ocasión de marketing. Bibiana sale espantada del lugar y casi muere en una revolución, quita su desesperación a cámara. También en **Los inundados** podemos ver un *neorrealismo* paródico: el jefe de estación se detiene a cámara para hacer un comentario, cuando desde la cen-

33. Aumont, *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1997, pag. 287.

34. Brecht, *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Oikos-tán, 1966.

traí le dicen que ese vagón no existe (...) ah que no existe a *administrativamente*, pero que existe...").

Pero este distanciamiento no es solo una cuestión de estilo: va que opera también como una suerte de advertencia: de llamado a la reflexión sobre el carácter de representación subjetiva de la verdad, de su status de "ficción entre ficciones".

En esta nueva autorreferencialidad, no hay ya artistas populares que se consagran frente a su público, sino en cambio "gente de cine" (o "que ve cine"). Las nuevas ideas que se proponen van bien de la mano con el cine lo cinematográfico, y la homologación del "autor" con la figura del intelectual es constante: en **Los jóvenes viejos** está el joven lleno de ideas que no puede expresar su talento y sus opiniones ("usted es demasiado joven y rebelde"); en **Tres veces Ana** el intelectual de la redacción (que casualmente conoce y habla de cine) verdadero portador de la tesis de la película que los demás personajes no quieren escuchar ("la verdad es venenosa y a todos nos duele que nos la quieran hacer tragar de prepo" después de todo es más salvable vivir con mentiras).

Se pone en marcha así un nuevo "realismo" en el que abundan las pequeñas acciones, a veces secundarias o intrascendentes, acciones que suceden "por que sí" sin claras asignaciones de sentido. La imagen, como la realidad que representa, se torna dispersiva y lacunar, sin una verdadera conexión de los acontecimientos, poniendo en crisis, entre otras cosas, el concepto mismo de acción.

En este nuevo cine, el sujeto ha perdido el confort y las seguridades sobre el mundo, y se reconoce ahora fragmentado, en un universo que se ha vuelto ambiguo y complejo.

Los personajes, en este debilitamiento de la acción, parecen perdidos, "vagabundean", no saben que hacer con una cotidianeidad que se torna cada vez más azarosa y angustiante. Así, la protagonista de **Breve cielo** Delia (Ana María Picchio), camina sola por la ciudad sin saber adonde ir, cambiando de meta según a quien encuentre, o se jun donde duerma. Lo mismo sucede con los personajes de **Los jóvenes viejos** ("¿que vamos a hacer esta noche? Nada, vamos al cine. ¿Otra vez? Que aburrido") que deambulan por la ciudad y finalmente deciden viajar a Mar del Plata, donde se pierden en largas caminatas por la playa sin sentido. También hay largos vagabundeos en **Crónica de un niño solo** y en **Los inundados**, aunque en estos casos los motivos se fundan en la marginación social de los personajes, que los deja sin futuro.

En el ámbito de la historia del cine, esta intención realista remite a dos conocidas tendencias: el Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague francesa. Pero cuando la generación del 60 es titulada de afrancesada o europeizante, Manuel Antin responde que "eso es una simplificación" porque esas cosas ocurren en todo el mundo y al mismo tiempo, por una cuestión generacional, y ocurrieron en la Argentina al mismo tiempo que en Europa. Yo soy

la experiencia viva de lo que dijo, porque en ninguna de mis películas existió conocimiento previo de películas francesas.

Simón Felman, otro cineasta de la generación, dice por su lado que, cuando Antín filmó su primera película — **La cifra impar**— inspirada en el cuento de Cortázar «Cartas a mamá», lo acusaron de europeizante: «cuando el tema y la forma en que fue escrito por Cortázar y filmado por Antín, es bien nuestro. **Crónica de un niño solo. Alias Gardelito. Los inundados. El negocio**, nada tienen de afrancesados ni europeizantes».¹³¹

David Kohon opina al respecto que «la problemática de nuestra época pasaba por encima de fronteras y océanos. La eclosión del 60 —en las artes y en la vida— fue simultánea en muchos países del mundo. Seguramente la rebeldía de un joven argentino no respondía a las mismas causas visibles que les de un joven francés, pero en lo profundo latía la misma insatisfacción [...] En el cine, las rupturas en la forma y hasta en el tratamiento del instrumental también se dieron simultáneamente, no por influencia o copia sino por el agotamiento de determinadas maneras de sentir y de mirar. Pero nuestras películas no eran, no podían ser más argentinas».¹³²

La corriente cinematográfica más cercana al neorrealismo se vincula, en la Argentina, con las corrientes teatrales en boga en el periodo (realismo reflexivo) no sólo en las temáticas sino también a partir del hecho de que el nuevo cine apelaba también a los jóvenes actores. Se propone aquí una verosimilitud basada en la trivialidad deliberada, y se ahonda en los conflictos de la clase media. Los personajes son generalmente hombres mediocres o antiheroes, emergentes de la sociedad en situaciones cotidianas. Entre los directores cercanos a esta corriente «neorrealista» podemos situar a Martínez Suárez, Birm Dawi, Favio, Murua, con películas como **Los inundados, Crónica de un niño solo, Shunko. Alias Gardelito**. Hay que decir, también, que este cine social tributa lejanamente al de Hugo del Carril, Demare o Solfici.

En cuanto a la vertiente influenciada por la *nouvelle vague*, el ejemplo más acabado puede encontrarse en las películas de Manuel Antín, donde las concordancias se hacen cada vez más evidentes. Considerado un director esteticista e intelectual, la obra de Antín ha sido definida como «un cine de expresión, con relatos cinematográficos ambiguos y complejos. De acuerdo con el planteo cortazariano y las propuestas de la *nouvelle vague*, Antín diseña relatos que evidencian diferentes dimensiones de la realidad y problematizan la forma de concebir el tiempo y las imágenes».¹³³

¹³¹ Fernando Ferreira, **Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino** (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pág. 83.

¹³² Ibidem, pág. 100.

Sin embargo, como dijimos, el mismo Antin ha intentado negar la supuesta influencia de la *nouvelle vague* sobre su cine, reconociendo sin embargo la existencia de una mirada común: algunas películas más, por ejemplo **La cifra impar** no tiene otra coincidencia con el cine francés de esa época que el origen literario, y el origen literario era el mismo, era Cortázar y Cortázar hacia una literatura objetivista, los tiempos estaban truncos, cortados y desordenados".¹³⁸

Aquí, las causas del malestar no son sociales, sino que remiten a condicionamientos psíquicos que ponen en evidencia un universo fragmentado. El "nuevo realismo", en estos casos, apunta más bien a una nueva mirada sobre las relaciones interpersonales, que se presentan ahora tremendamente complejizadas. Para indagar en estas nuevas realidades, en todos los casos, el cine de la Generación del 60 ha apelado a un renovado arsenal de recursos estéticos, narrativos y argumentativos.

La renovación estética de la "generación del 60"

En aras de la representación eficiente de un mundo que se ha vuelto inestable y de una vida cotidiana impregnada de un profundo malestar, el nuevo cine apela como una constante expresiva a la **liberación de la cámara**, que ahora se muestra "nerviosa" y desestabilizada. Por ejemplo, con el objeto de construir imágenes psíquicas únicas y representar capas de la memoria que se han vuelto borrosas, hay en **Tres veces Ana** (Kohon, 1961) una notable presencia de planos atípicos y extrañas angulaciones de cámara. Estos recursos convierten a lo cotidiano en extraordinario, representando la inestabilidad exterior e interior en escenas de corte surrealista. En una de ellas, la cámara toma a Daniel en "picado", mientras vuelve a la pensión después de haber bebido. Allí había con la muchacha, en un extraño diálogo:

—¿Te llamás Ana, no?

—Sí, Ana.

—¿Qué mirás allá a lo lejos?

—Nada, no hay nada más allá de vos.

—¿Vamos al cine?

—Sí.

¹³⁸ Laura Kuper y Alejandra Portales (comp.), **Diccionario de realizadores. Cine latinoamericano I**. Buenos Aires, Del Jilguero, 1997, pag. 64.

¹³⁹ Fernando Ferrer, **Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino**. Buenos Aires, Corregidor, 1995, pag. 79.

- Dos plateas fila 15 (se sientan y simulan estar en el cine)
 —¡Uy, mirá el túnel del amor!
 —Vamos”.

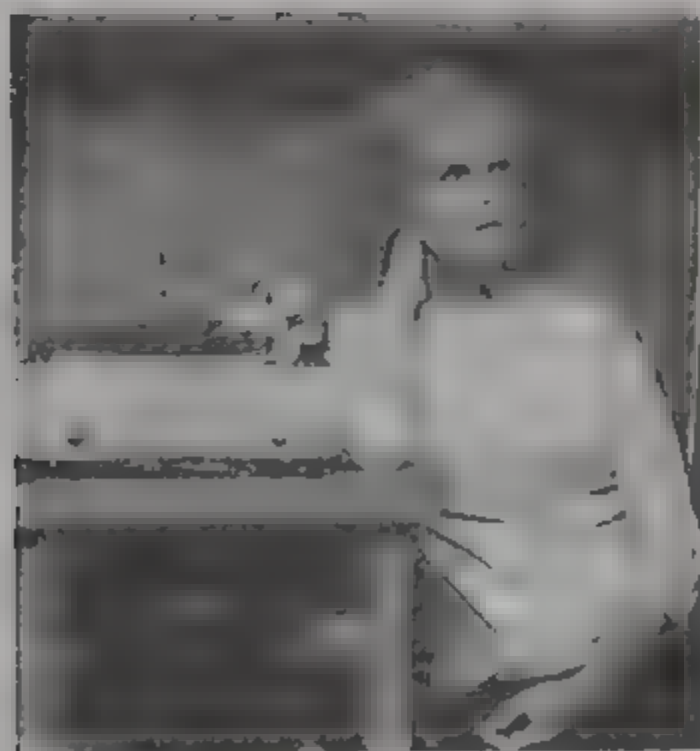
A partir de ese momento —en una suerte de compensación imaginaria— la escena sigue con los movimientos de cámara representando el “túnel”, la locura del vértigo, el miedo y la angustia. Todo un arsenal de recursos estéticos se pone en juego para representar en la pantalla esta otra realidad que no es vista a acercamientos bruscos, giras de la cámara, velocidad en el movimiento, planos oblicuos, planos vertiginosos, iluminación expresionista.

Esta nueva estética del “desequilibrio” es común en varias de las películas de Manuel Anin, donde la cotidianidad se desaza hacia lo extra cotidiano del mundo psíquico, la fantasía y la paranoia. El uso de la cámara en mano y el interés puesto en el sonido (con sentido dramático, jugado) en contrapunto con los diálogos y la imagen, construyen un mundo inquietante. En **La cifra impar** (1962) la memoria y la conciencia se mezclan en un juego de espejos y falsos *raccords*, con una música que acentúa la distorsión.

En verdad, la nueva estética impregna en mayor o menor grado a toda la filmografía de la generación del 60, en sus distintas variantes. En **El centroforward murió al amanecer** (Rene Maquica, 1961), el malestar del personaje ante un mundo que no comprende es representado mediante una iluminación y una música “tenebrosas”, y con cierta violencia en los movimientos de cámara. En **Tute cabrero** (Jusid, 1968), y en **El dependiente** (Favio, 1969) para representar la complejidad de la realidad se apela a llamativos contrapuntos entre lo visual y lo sonoro.

En general, el nuevo cine propone interesantes composiciones del **encuadre cinematográfico**, siempre con pretensiones artísticas. Por ejemplo, **Shunko** (Murua, 1960) y **Cronica de un niño solo** (Favio, 1965) dos películas más cercanas a “realismo social”, presentan escenas de encuadres muy cuidados y refinada composición. En **Tiro de gracia** (Becher, 1969) —en la que abundan los falsos *raccords* y los planos “raros” para representar ese mundo confuso de la juventud— hay también un cuidado intenso de encuadre y composición, con un novedoso sentido dramático y estético. Al final de la película, el protagonista (Darda) se va del bar después de haber hablado con el Barba sobre la muerte de un amigo, en una especie de reflexión sobre su vida. La cámara lo toma en primer plano, que luego se torna en primerísimo primer plano, el que a su vez se va convirtiendo en un dibujo que termina congelado como un retrato. Se trata, en efecto, de un “retrato de época” o generacional, que completa su significación con el tema musical electrónico (“mirenme, estoy en el infierno”).

Finalmente, en **La hora de los hornos** (Solanas, 1969), la última película de la década y la más críticamente positiva, los recursos visuales de encuadre y com-



Tres veces Ana, Kohon, 1961

La juventud como grupo social es el gran protagonista del "nuevo cine" de los años 60. Con la familia en crisis, los jóvenes quedan atrapados en un mal estar que muchas veces los lleva a deambular sin rumbo por la vida.

posición tienen un notable valor, pero ahora puestos al servicio de una argumentación que llama a la rebeldía y la acción militante.

Las **secuencias de montaje** por su parte, toman ahora un nuevo expresivo inequívoco. En **El televisor** (Fernández Jurado, 1960) hay varias de ellas como la de la manifestación en la plaza, montada en clave satírica, que intercala a modo de comentario planos significativos de las esculturas con los rostros de los manifestantes. Y también la larga secuencia metafórica del sueño de Alberto, en la que se suceden sobre un fondo blanco infinito una serie de acciones desopilantes: la Policía se lleva detenido a un gaucho por "estar disfrazado de gaucho", luego pasa un "cowboy" sin ser molestado, el hijo de Alberto remonta a un vaquero y cae muerto por la "balacera", toda la familia mira la televisión en estado de alineación: el aparato de TV cobra vida moviendo sus antenas, y cosas por el estilo, en una divertida secuencia onírica de tono satírico.

Aun en los filmes más "moderados" del nuevo cine es notoria la utilización de audaces recursos tales como los *falsos raccords* que establecen dramáticamente las características del mundo interno de los personajes. En **Los de la mesa diez** (Feldman, 1960) vemos a la protagonista recostada en su cuarto, pensando en un hombre, y al mirar fuera de campo, en "raccord de mirada", él aparece en la misma situación, también "pensando en ella". La construcción del espacio, en estos casos, está supeditada a la fuerza psicológica de los personajes, ya que ellos no están en el mismo lugar físico, pero sí mental. Otros ejemplos de "falso raccord" podemos encontrarlos en **Tres veces Ana** (Daniel trabaja en el diario y entra en un mundo de ensueño, que en primera instancia parece ser la realidad que lo rodea) y en **El romance del Aniceto y la Francisca** (Aniceto mira desde su cama la puerta de la casa de la Francisca, que está lejos de allí). El uso expresivo de este procedimiento intenta dar cuenta del carácter de realidad del mundo psíquico de los personajes, a través de la representación de sus miradas interiores.

Sin embargo, pese al arsenal de recursos utilizados para hacer visibles los distintos aspectos que se esconden por debajo de la aparente realidad, se trata de un cine que en el fondo sigue temiendo "intenciones realistas". Lo cotidiano se muestra en el nuevo cine, en toda su complejidad y las puestas en escena intentan captar ciertos matices de realidad reconocibles y palpables, sobre la base de un estilo de actuación influenciado por las nuevas corrientes en boca de arte escénico, que siguen los postulados de Stanislavski. El mundo de lo cotidiano, oscuro, amenazador y a veces sin sentido, intenta sin embargo ser mostrado tal como es, aunque luego los relatos se deslizan hacia los mundos interiores de los personajes.

El descentramiento del sujeto y la crisis de sus valores se expresa a menudo en un trabajo de los relatos que pretende dar cuenta de la **subjetividad del tiempo**. A menudo (como en **Castigo al traidor**) el tiempo fragmentado y repetitivo le da forma a la vivencia del malestar, es una metáfora visual de lo irresuelto. El pasado convive con el presente y se forma a través de él y con él se trata de un único tiempo que aúna el pasado y el presente en la repetición y la continuidad. Para sostener esta idea se usa el recurso del falso *raccord* y el de la repetición de pequeñas acciones a modo de puntuación. Así, por ejemplo, el personaje entra a cuadro caminando, y acto seguido se repite la toma y se repite todavía una vez más.

También en **Circe** los juegos del tiempo enlazan las capas del pasado, en una situación que siempre remite a un presente que no cambia aunque cambien los actores en la superficie. Rolo, Hector o Mario (los dos primeros ya muertos) cumplen siempre la misma función y son para Delia la misma víctima de su aguda histeria. Por eso las escenas con los distintos personajes se repiten en falsos *raccords*. También aquí, la escena en que Mario sale de la casa de Delia y ella no lo quiere besar se repite tres veces seguidas.

En **Intimidad en los parques** el tiempo se entreteje fragmentado, ante el deseo y la imposibilidad del triángulo amoroso formado por Teresa, Héctor y Mario. La figura de la mujer es representada en su imposibilidad de acceder al amor, en un juego donde lo real y lo imaginario se complementan en una amalgama de tiempos fragmentados. Y en **La cifra impar** (también una adaptación de un cuento de Cortázar) los tiempos del pasado se tornan vividos en un presente angustioso y mediatizado por él. Las cartas de mamá son siempre una alteración del tiempo, de una serie de cosas que yo establecí aquí para Laura y para mí. El pasado es vivido como presente, pero el presente es infelicidad (¿de qué tenes miedo?, ladrones no hay y los fantasmas no abren, se filtran...").

Con estos nuevos modos de representar el tiempo, el nuevo cine pulveriza la seguridad existencial del modelo tradicional, impregnando al mundo de la vida cotidiana de un sentido de profunda desazón y fatalidad.

La destrucción de la familia

Si como se ha visto ya en ciertos filmes de finales de los 50 se anticipaba un oscurecimiento del mundo familiar, en el nuevo cine de los 60 el modelo de integración familiar se quiebra por completo. Pronto quedará atrás la ingenua claridad de las figuras de las décadas pasadas, y un profundo **malestar** se instalará en el corazón de las relaciones familiares, en una opacidad y in-

cular que resulta irreductible. Hay dos tipos de causas para este malestar (las de orden psicológico o desentendimiento mutuo, traumas no resueltos, etc.), y las determinantes económicas (que la familia ahora no lograra superar). Es frecuente que ni siquiera se expliciten las causas del malestar: los personajes están *nacidos* *fundidos* (porque están mal), y apenas son conscientes de su malestar. Surge con fuerza una nueva argumentación que pretende mostrar la **destrucción de los vínculos familiares**.

En este contexto, son varias las figuras del modelo anterior que se invierten por completo. Hay todavía personajes solitarios que buscan integrarse a la familia, pero esta nunca los aceptará. Otras veces, la familia directamente ha desaparecido, como en **Los inconstantes** (Kuhin, 1963) en la que encontramos a Bibiana, una joven de dieciséis años que está sola, viviendo con un nombre mayor y sin embargo a nadie parece importarle su paradero.

Los problemas económicos interfieren a menudo en los vínculos de las familias urbanas y suburbanas de clase media, pero no parecen hacer méla en los pobres del interior. En **Los inundados** (Birri, 1962) **Shunko** (Murta, 1960) y en **Palo y hueso** (Sarquis, 1968) filmes de ciertas reminiscencias neorrealistas, los vínculos familiares no solo no se ven afectados por la falta de dinero, sino que su ausencia parece contribuir a establecer solidaridades básicas en el grupo. En **Palo y hueso** el futuro incierto del padre convence a la joven pareja de volver a vivir con él, aunque ya habían decidido irse del lugar. En **Shunko** si bien la causa de la destrucción familiar es la indigencia que produce la muerte de niños (hay dos casos en el film), los vínculos familiares y comunitarios tienen el carácter de "cooperación ante la adversidad".

En la ciudad, por lo contrario, los problemas económicos son frecuentes y sueñen vincularse con relaciones familiares insanas. En **Breve cielo** (Kohen, 1969) la protagonista peregrina sola por la gran ciudad, sin saber adonde ir, luego de fugarse de su casa para escapar de un ambiente enfermizo que ponía en peligro su integridad física y psíquica.¹¹ Y en **Alias Gardelito** (Murta 1961) nos encontramos con una familia sustituta en la que reina la miseria y en la que los problemas económicos son presentados como la causa de la compungida personalidad del protagonista.

Otras veces, el malestar que invade a la familia es causado por otro tipo de condicionamientos, de orden psicológico, que toman la forma de oscuras fuerzas que retornan desde un pasado, generalmente traumático. El paradigma de esta situación se establece en **El renidero** (Rene Mugica, 1965), ambientado en un Buenos Aires antiguo, en la que una conflictiva familia arque-

11. En el *El breve cielo* le hace la pregunta a Dicha ¿por qué de sus ocurrencias en la ciudad, y la respuesta es: "por el hambre, por el frío, por la violación por parte de su padrastro, en estado de ebriedad".



Circe, Manuel Antin, 1964

La "generación del 60" irrumpe con una notable renovación estética, que afecta tanto a las formas como a los contenidos. Abundan ahora las situaciones inciertas y los tiempos muertos, en un mundo que se va tornando oscuro e incomprensible.

típica se enmascara de amor filial. El referente explícito es aquí *Electra*, y los patrones de sumisión del hijo a la figura de un padre despótico. Estas determinaciones inconscientes desembocarán en una devastadora tragedia familiar.

Manuel Antin es el autor que con mayor insistencia ha representado este tipo de oscuros condicionantes psicológicos, vinculados con fuerzas inconscientes, traumas y una 'memoria que insiste desde el pasado'. En **La cifra impar** los vínculos familiares en la pareja están rotos debido a ciertas vivencias del pasado y las 'cartas de mamá', que hablan del hermano muerto como si no lo estuviera, representan ese pasado cubierto de culpa.¹⁴⁰ Estos 'fantasmas' que retornan filtrando en la vida familiar algo del onírico mundo extra cotidiano de los sueños y las visiones, harán imposible todo intento de fecundidad. Tan vivido se torna el pasado en la vida de la pareja que hacia el final, el mismo Luis dice: 'debiste poner un tercer cubierto en la mesa'. También en **Castigo al traidor** las familias tienen secretos que las destruyen y que dejan a los personajes encerrados y meditados. Aunque la novia del protagonista le advierte: 'no vamos a cargar con las historias de nuestros viejos', el pasado está irremediable y fatalmente en medio de sus vidas.

En este panorama de devastación y desintegración familiar, una característica recurrente es la presencia de una **doble moral**: hay generalmente en los grupos familiares dos discursos opuestos, irreducibles entre sí, aunque a menudo los personajes tratan de disimular esa contradicción. En **Los de la mesa diez** por ejemplo, cierta actitud progresista del padre con respecto al futuro de la hija se contradice con su intento de manipular sus elecciones amorosas. Y en **El dependiente** (Favio, 1969) los Plasini pretenden ser una familia ejemplar que guarda recato ante toda manifestación y conducta. Sin embargo, veremos que esta rigidez es resultado de ciertos asuntos poco claros, tales como el ocultamiento de un hijo minusvalido y la 'locura' de una madre que al parecer tuvo a este hijo de una relación extra marital. Ante tales 'atrocidades' la hija clausura la vida social: negándose a salir a la calle para 'que el pueblo no comente'. La moral burguesa, con su tensión entre los valores que proclama y la real persecución de los mismos, se hace evidente en el cine de este periodo. Podría decirse incluso que para el nuevo cine esta crítica explícita a la doble moral de la clase media argentina resulta un objetivo central. **La herencia** (Aventosa, 1964) es tal vez el mejor ejemplo de representación de la **doble moral** en el seno de la familia de clase media, criticándola en tono de comedia. La mesa fami-

¹⁴⁰ El 'Luis' '...no estaba de acuerdo con ella y yo ninguna de los dos... las cartas de mamá que me me traen algún tipo de perdón, pero ¿perdón de qué?'

liar es ahora testigo de toda una serie de hipocresías: se desprecia al discurso de la tía Carlota, quien se presenta como un ideal de austeridad y virtud pero encubre un pasado ligero, y también la liviandad de respuesta de la familia, que responde al discurso de la tía por interés. Luego del matrimonio por conveniencia de la hija, la familia no duda en incentivar a la joven esposa a cometer adulterio para quedar embarazada, y acceder así a la herencia. Ya instalados en la nueva casa (el deseado chalet), signo de su nuevo status social, se repite una vez más la frase que encubre la dualidad moral de la familia: "estamos en un país democrático, cristiano y occidental".

A rededor de esta tipología de familia que ahora aparece atravesada de tensiones, todas las figuras del modelo tradicional de representación han entrado en crisis. La mesa familiar, que ya en algunas películas pioneras de los 50 (*El túnel*, 1952; *Días de odio*, 1954; *Marianela*, 1955; *La casa del ángel*, 1957; *Rosaura a las diez*, 1958) había empezado a ceder de ser el paradigma indiscutible de la integración familiar, resulta en los 60 un territorio devastado. Ahora, mientras se come en silencio y en un clima tenso, estallan en la mesa los conflictos generacionales, y aflora el malestar y la angustia por las estrecheces económicas.

En la comedia crítica *El televisor* la mesa reúne al comienzo a toda la familia en torno a su fuente de talanques, pero la llegada a la casa del aparato de televisión trastorna todo el orden familiar. La pantalla chica hipnotiza de tal modo a los personajes que pronto nadie se ocupa de las rutinas hogareñas, y en el final el protagonista apenas rescata algo de comida en la tina para alimentarse.

En la misma película hay también imágenes de las luces del centro, cuando el matrimonio va al cine. Pero aquí, en un extraño rito autorreferencial, los personajes van a ver nada menos que *Tres veces Argentina*, y alguien comenta con entusiasmo su impresión del nuevo cine: "que bueno, no parece argentina". En el centro, además de cines y oficinistas, hay ahora manifestaciones políticas, como la de los jubilados que reclaman el "82 por ciento" y a los estudiantes, que coinciden en la Plaza del Congreso y que son reprimidas por la Policía.

En oposición al centro vertiginoso y agresivo, se detiene, por ahora, en los nuevos suburbios, los **barrios de clase media**, poblados de chalets con jardín. En el final de *El televisor* el barrio entero sucumbirá a la adormitante "hipnosis" producida por el recién llegado aparato de televisión. Y en una última novedad, los suburbios del grueso del crimen se desplazan del Barrio la Ribera hacia los barrios más alejados, descampados y con calles de tierra, donde el abuelo es víctima de un secuestro y un robo.

Los jóvenes "rebeldes"

Se ha dicho que la *Generación del 60* inventó la **juventud** ya que por primera vez se le dio voz y vida a sus intereses como grupo, haciéndola tema central y protagonista en muchos de sus filmes. La *juventud*, los *conflictos generacionales*, sus *conductas*, *anhelos* y *modos de relación* fueron representados fuertemente en primer plano, en un cine que ubicó al joven en el centro de su universo, tanto en su crisis *familiar* como en el nuevo mundo conformado por sus *grupos de amigos*.

Los jóvenes subvierten en ***Los de la mesa diez*** la joven desdicha la voluntad del padre y los mandatos familiares obsoletos, y busca sobrepasar las convenciones que impiden su historia de amor; en ***El renidero*** el hijo joven (interpretado por Alfredo Alcón) vive un conflicto por los abusos que lo separan de ese padre con el que no comparte ningún tipo de acuerdo acerca del mundo; en ***El centroforward murió al amanecer*** el joven lucha por la libertad individual ante un mundo injusto y opresor.

También en ***Dar la cara*** (Martínez Suárez, 1962) los hijos reniegan de las ideas de los mayores: hay un joven que critica el carácter excesivamente comercial de su padre (cinéasta), y se propone hacer un tipo de cine diferente; otro que desdena el premio como ciclista que el padre tanto ansia; y un tercero que siente haber traicionado a su familia al no llevar adelante su carrera como ellos esperaban. Son tres jóvenes de diferentes clases sociales e ideales distintos, recién salidos de servicio militar, retratados en el momento de tomar sus decisiones, en conflicto entre lo que son y lo que se espera de ellos. Pero los tres se rebelan, cada uno a su manera, frente a los mandatos familiares.

El crack (Martínez Suárez, 1961) muestra una familia en la que las generaciones no se entienden y hay incluso un conflicto entre la madre (más joven, el padre mayor). Los deseos e intenciones generacionales son extraños e irreconciliables entre sí. El sueño del padre es volver a España y comprar la tierra que trabajaba de chico; su estilo de vida es rígido, anticuado y basado en el sacrificio personal en oposición al deseo de hijo que quiere triunfar en el fútbol. En ***Pajarito Gómez*** (Kuhin, 1965) directamente la relación entre el ídolo y su padre es, en cuanto a una construcción ficticia, hecha sólo para la prensa. El padre no quiere ceder a su madre, con la que nada tiene, pero el periodista se esfuerza por hacer una imagen de los tipos "rebeldes pero buenos" en un intento de negar o borrar la generacional.

En vez de caer en la macorra de las películas del nuevo cine, los jóvenes son protagonistas intentando avanzar en contra de estructuras que los oprimen, de los mandatos familiares o personales (***La cifra impar***, ***Intimidad de***

los parques) o imposiciones sociales (**Palo y hueso** *Cronica de un niño solo. El dependiente*). En todos los casos, la rebeldía no lleva a enfrentamientos agresivos contra las figuras de autoridad, salvo en el caso de algunas manifestaciones universitarias contra la Policía. La rebeldía es una actitud de vida que niega los modelos tradicionales de conducta, un intento de los jóvenes de encontrar una identidad propia, más allá de estructuras caducas. Pero al mismo tiempo, esta nueva identidad no aparece en un mundo que no comprende a estos jóvenes. Simplemente, el nuevo cine argumenta que los valores han cambiado, y que la juventud es el portavoz de este cambio que, sin embargo, no alcanza a concretarse en la pantalla.

En varios filmes, la relación entre padres e hijos se presenta desvirtuada: en todo caso, los padres esperan de los hijos una serie de ideales sociales que ya no tienen vigencia. En **Los jóvenes viejos** (Kuhn, 1962) los padres se despreocupan de estos hijos aburridos y desconcertados, y solo esperan de ellos que alcancen ciertos logros sociales tales como: recurrir o casarse con seguridad. Como los padres se desentienden de los problemas subjetivos de los jóvenes, estos buscarán el modo de escapar de la soledad y la falta de dirección en sus vidas. Su actitud rebelde consistirá en la búsqueda de cierta libertad y de una forma de vida distinta a la de los padres: se burlan de sus juegos de canasta, sus viajes a París, su necesidad de que estudien. Sin embargo, tampoco aquí esta rebeldía parece alcanzar los frutos deseados, y estos jóvenes se quedan siempre a mitad camino. Cuando el protagonista intenta compartir la vida con la chica de quien se enamoró, no encuentra trabajo (usted es muy joven y muy rebelde). A su vez, las chicas ricas, que se rebelan ante ciertas formalidades familiares anticuadas, no tendrán el coraje para elegir una vida diferente, y terminarán aceptando un matrimonio por conveniencia.

En **Tiro de gracia** (Becher, 1969) la diferencia generacional hace patente los distintos puntos de vista de un padre y un hijo acerca la libertad y el compromiso político. Conversando sobre el tema, el padre relata los acontecimientos de la guerra civil española, los simulacros de fusilamiento y el compromiso político asumido por él en su momento, y afirma que "la libertad es responsabilidad". Pero Daniel, el hijo, al igual que sus amigos es un joven que intenta vivir la vida a su manera, y en realidad no sabe bien qué es lo que quiere. Lucha y se rebela ante la figura de un padre por cuyo compromiso sigue teniendo cierta admiración, y esta ambigüedad lo deja en una encrucijada en la que no puede armar para sí una vida propia. Recien en el final el relato propone una reflexión personal y un cambio de rumbo.

Los inconstantes (Kuhn, 1963) plantea la rebelión desde la búsqueda de sensaciones y experiencias nuevas, que finalmente tampoco parecen dar solución al malestar que experimentan los jóvenes. Los jóvenes rebeldes de los

60) se ubican en una situación de rechazo de lo instituido: ellos simplemente están disconformes, perdidos, molestos. Como dice el personaje *Ernesto* (Alberto Arribas), "cada vez que tenes conciencia de ser, no entendes nada".

Los conflictos generacionales afloran incluso en el mundo del interior aunque adquieren allí otro carácter. En *Palo y hueso* por ejemplo, los jóvenes se rebelan contra la vida que los padres estipularon para ellos. *Domingo* no quiere terminar como su padre, que se emborracha todas las noches y lleva una vida malograda. Y *Rosita*, si bien al principio acepta las disposiciones del padre y se casa por dinero, enfrenta luego la situación y sigue su propia voluntad. Ambos jóvenes aspiran a otra vida, tienen otros planes para sí mismos, diferentes a lo que los padres decidieron para ellos.

En el mundo ciudadano, ante este panorama de descomposición familiar, los jóvenes van a refugiarse en una nueva instancia que ofrece la posibilidad de un grupo de pertenencia y lazos de igualdad: el mundo de los amigos. La amistad indestructible entre varones del modelo anterior dejara lugar ahora al **grupo de amigos jóvenes**, que se convierte en un verdadero personaje colectivo. La película *Los jóvenes viejos* se abre con un prólogo en donde un grupo de amigos camina por la calle, vagabundeando "matando el tiempo". Las chicas ricas que conocen tampoco saben bien que hacer: se toman vacaciones, fuman, se liman las uñas y se tiran en los sillones tratando de paliar el aburrimiento. Lo mismo sucede en *Los inconstantes*: los amigos se reúnen en torno del aburrimiento, y se repiten frases como "estoy aburrida", "a vos tampoco no te gusta nada", "a mí todo me parece repetido".

Cuando la protagonista de *Los jóvenes viejos* decide separarse y empezar una nueva etapa de su vida se refugia en su grupo de amigos, a quienes une el ocio del aburrimiento y el sinsentido: en la playa, en una casita, escuchan jazz, toman vino, fuman, bailan flamenco. El grupo de amigos es entonces un grupo a la deriva.

Este tipo de grupo de amigos no es solo patrimonio de los hombres, ya que ahora varones y mujeres comparten el mismo grupo y sus conductas. La figura de la amistad entre el hombre y la mujer, tradicionalmente ambigua, se desliza ahora más claramente hacia el terreno de la **sexualidad**.

En *Tiro de gracia*, Daniel y todos los amigos del grupo tienen relaciones con La Negra, prototipo de mujer libre y "con las cosas claras". Se trata de relaciones superficiales, planteadas entre los amigos del ocio: la música jazz, la bebida y la diversión. Mario (uno de los del grupo) declara que "yo por un amigo me jugo y le pido lo mismo a él", pero se trata de una idealización que luego será revertida por completo, ya que el relato marcará claramente que se trata de un grupo formado por personas individualistas y poco interesados en la suerte de los amigos. Cuando El Barba le dice a Daniel que

mataron a Quique, no parece importarle demasiado y solo quiere ir al bar con los amigos (bueno se murió ¿Y que quieres que haga?)

La otra variante que aparece frecuentemente en el nuevo cine es la del grupo de **amigos del trabajo** nueva figura que extiende el mundo del trabajo hacia el del tiempo libre. Los amigos del trabajo suelen compartir el café o algún otro tipo de encuentro antes o después de la jornada laboral. Los vínculos de la oficina siempre desbordan sus puertas estableciéndose entre los compañeros una relación extra laboral como en **Tres veces Ana**, **La herencia** o **Tute cabrero**, donde incluso las familias se conocen. No obstante, la amistad no es aquí un vínculo fuerte ya que una vez puesta a prueba se evidencia también su precariedad. En **Tute cabrero** frente a la posible pérdida del empleo, se rompen todos los vínculos de solidaridad y amistad. En **El crack** y en **El centroforward murió al amanecer**, los amigos aparecen en el éxito pero se disipan en los malos momentos. En **Alias Gardelito** directamente, los amigos se traicionan repetidas veces (a veces el odio une más que la amistad), hasta que la última traición de Gardelito a su amigo le cuesta la vida ya que este también lo ha traicionado.

Como se ve, el **grupo de amigos** ha perdido por completo el carácter optimista y reparador del modelo de la década anterior, y es ahora una figura central en la representación del malestar de los jóvenes y el sentido del mundo.

El amor "moderno": un nuevo lugar para la mujer

Las historias de amor que se cuentan en los 60 son bien distintas a las anteriores, y también los aspectos que estas toman en cuenta han cambiado radicalmente. Aparece ahora el amor de los jóvenes con toda su impulsividad, intensidad y libertad que ya no habrá de desarrollarse por el camino de una seducción recatada o una femineidad pasiva sino que se carga de una **sexualidad** aceptada. Toda una gama de escenas más audaces o explícitas, cargadas de estilizado erotismo inundan este cine en un intento de caracterización más realista y adulta del amor.

Generalmente, se trata de un amor "libre" caótico, conflictivo y a menudo también malogrado. La historia más contada ahora es la de la **imposibilidad del amor** en el marco de esas vidas jóvenes destruidas, en una extraña actualización de las figuras tradicionales del amor imposible.

Las parejas se besan en la pantalla caminan por los parques haciendo "se los locos", corren, se muestran sin ropas y vagabundean por la ciudad. Es un amor sin protocolos ni responsabilidades impuestas, entre dos personas que

comparten la vida en una relación bastante pareja y con códigos en común. Las caminitas y las comidas en pos de la libertad abundan en **Breve cielo**. **Tres veces Ana**. **Intimidación en los parques**. **Los de la mesa diez** y varias otras películas. Esta vivencia pone al amor en el plano de lo cotidiano y de lo vital. También **Psique y sexo** pone en figura las nuevas convenciones del amor moderno: en todas las historias prevalece una forma de relación basada en la igualdad, la libertad y la frontalidad de las relaciones sentimentales.

Los de la mesa diez describe una historia de amor traumática rodeada por un muro de convenciones y necesidades que se levantan para impedirla. A los problemas económicos que obstaculizan la felicidad de la pareja se agregan las diferencias sociales que ya no pueden resolverse a nivel familiar. Los jóvenes hacen lo que pueden para no ser vencidos, pero luego de varias frustraciones terminan por aceptar que *todo no dependía de nosotros*.

También en **El dependiente** son los problemas económicos los causantes del amor malogrado. *Fernandez y la señorita Plasini no pueden concretar su amor porque no tienen su propio lugar ni sustento suficiente. Cuando finalmente logran casarse de todas formas el amor se malogra porque el vínculo sentimental no funciona, y la ansiada felicidad se escapa nuevamente de las manos.* **El crack** presenta a una chica llorando, junto al Riachuelo, porque con su novio no pueden casarse y tener su propio lugar. Ella planea un futuro que nunca llegará (*nos vamos a ir de acá, del otro lado las casas son más lindas*) y desea *buscar una pleguita para no vivir en la mugre*. En la misma película vemos la camionadora confesarse un nombre que reconoce en su morado: su mujer ha interrumpido un embarazo por falta de dinero (*una plata para un médico tenemos*). A partir de ahora, su vida personal y de pareja se derrumba.

Los ejemplos en este sentido se multiplican: en **Prisioneros de una noche** (Kozlov, 1962) la fatalidad de un amor oscuro y acuciado por la falta de dinero desemboca en un desenfado sangriento. Y en **Eloy** (Ríos, 1969) el amor y el erotismo de las personas que se encuentran fuera de la ley como contrabandistas en la frontera por necesidad, que como dice la letra de la canción *buscan el amor pero cubierto de sangre*.

La descripción más realista y cruda de la situación que viven los jóvenes cuando el amor fracasa es la que se puede encontrar en **Tres veces Ana**, donde la interrupción de embarazo vivida por los protagonistas con torzosa impregna sus vidas de un profundo malestar que los llevará al abandono, el delirio y la ruina.

A veces el amor moderno se opone en los argumentos a las figuras tradicionales del sentimiento. En **El romance del Aniceto y la Francisca** el amor con Francisca es el prototipo de la lealtad y el corazón, y en

cambio la relación con la otra mujer (la mujer de la ciudad) es un amor moderno, lastimero y conflictivo que lleva al personaje a la perdición. También en **Dar la cara** se confronta el amor "de antes", honesto y candoroso, con el amor moderno, promiscuo, irresponsable y pasatista. Pero aun en estos casos la fuerza argumentativa de la nueva figura resulta innegable.

Todo esto, claro está, se relaciona íntimamente con el nuevo modelo de la mujer libre que aparece en el cine de los 60. A la **mujer moderna** se la representa ahora casi siempre trabajando y en relación de paridad con el hombre en todos los sentidos, incluso en la vivencia de la sexualidad como derecho. Ahora la mujer parece tener tantos permisos como el hombre: sus seres se relacionan sexualmente con sus pares y entonces la figura de la prostituta no tiene ya un lugar posible en este modelo.

Pero, sin embargo, aunque la sexualidad se vive en mejores condiciones, más libremente, esta no alcanza a traer satisfacción a una juventud escéptica y muchas veces desorientada. Hay, en este sentido, también varias mujeres separadas (Ana en **Tres veces Ana**, Gloria en **Los inconstantes**).

En **Los jóvenes viejos**, los jóvenes aburridos salen a buscar chicas un sábado a la noche. En las antipodas del modelo sentimental, andando en auto conocen en plena calle a tres chicas con quienes se van a bailar. Ya en la discoteca, las formalidades desaparecen rápidamente y, bailando temas "lentos", la relación se establece de manera abierta (¿aprendí a dar besitos... ¿puedo tomarte examen?). De la discoteca se van todos al río, donde las tres parejas tienen relaciones sexuales, pero a la madrugada tanto ellos como ellas se muestran desinteresados y apáticos con respecto a lo sucedido, como resignados.

En verdad, las figuras tradicionales no desaparecen por completo, sino que, más bien, pasan a ocupar otro lugar en la estructura semántica, como si el nuevo cine las usara para polemizar con el modelo anterior. Las chicas ricas, por ejemplo, están todas "de novias" y a punto de casarse, pero dan por sentado con naturalidad que sus novios les son infieles (y de hecho también ellas lo son). El matrimonio es ahora solamente un lugar que les proporciona seguridad económica, lo que para los jóvenes resalta a la postre más importante que sus sentimientos.

Esta mujer desprestigiada y sexualmente libre heredería lejano de la figura de la mujer moderna "de antes" viene a ocupar un lugar central en muchas de las películas del nuevo cine. La protagonista de **Tres veces Ana** ya separada de su hombre tras la interrupción de su embarazo, lleva una vida promiscua, manteniendo relaciones fortuitas con sus amigos. La joven Coralina (protagonista de **La herencia**) flirtea descaradamente con el compañero de trabajo de su padre y después de casarse también seduce, para quedar embarazada, al compañero de trabajo de su madre. En **Tiro de gracia** el de-

al de *mujer moderna* es 'La Negra', mujer independiente económicamente, que "para en el bar y asume como familia a los amigos (*qué mina bárbara la Negra, no tiene ley, no tiene códigos* "). En ***Dar la cara*** está la novia (en principio novia) de Mariano, que tiene la casa siempre llena de gente como en una constante fiesta. Si bien "en principio" está con Mariano va también en busca de Beto y lo seduce tomando la iniciativa. La joven es "amiga" de todos y como dice Beto "la conoce todo Buenos Aires". **Los inconstantes** está llena de chicas modernas (o que quieren serlo) que buscan en las relaciones sexuales algo que calme su dolor. Gloria (Elsa Daniel) intenta hacer el amor con un hombre que no está convencido de hacerlo (*quiero acostarme con vos ya para ver lo que me pasa*) y Bibiana, a sus dieciséis años, vive con un hombre mayor en Villa Gesell. Por su parte, Greta (Gisela Lousek), que toma sol desnuda en la playa y busca eufóricamente el amor libre, se deja ganar por el dolor y una noche de Año Nuevo va hacia el mar y no regresa.

La libertad sexual, por otra parte, no es solo atributo de la mujer de modo que vemos también las primeras parejas de **homosexuales** dentro de los grupos de amigos, sin que esto reciba ningún tipo de mirada discriminatoria (***Tres veces Ana, Tiro de gracia***).

Como se ve, una vez aniquilado el *modelo tradicional* de los 50 regresa a las pantallas una mirada liberal sobre la mujer y su ubicación como sujeto, de un modo y con una intensidad que el liberalismo sentimental de la década del 30 (su lejano antecedente) no pudo haber siquiera soñado.

El trabajo como alienación

Gran parte de la vida de los personajes (hombres y mujeres) transcurre ahora en el trabajo, espacio que ya no se presenta como sinónimo de satisfacción y cumplimiento del deber, sino invariablemente como **alineación** de la vida cotidiana. Muy atrás ha quedado la figura del trabajo digno y honrado de los 50 y ahora vemos representado el trabajo de una clase media invadida por el malestar.

Así, los personajes de (por ejemplo) ***Tres veces Ana*** "sufren" la jornada laboral como una penosa obligación a la que hay que someterse para sobrevivir y que además escasea. Después de años en la oficina de la redacción, Daniel se ha convertido en un ser anónimo, ensimismado y sujeto a las burlas de sus compañeros (*hace tanto que nadie me dice Daniel*). Su vida cotidiana es una rutina miserable entre la pensión, los omnibus y la ciudad que lo margina. En el trabajo, en más de una escena, el personaje se queda miran-

do el sinsentido del mundo, desorbitado, perdido en su malestar y la única salida parece ser fantasear con el suicidio.

En **Tiro de gracia** los jóvenes artistas deben ganarse la vida de otra cosa, y no encuentran su lugar en el mundo del trabajo. Uno de ellos tiene que hacerse el sordomudo para vender agujas por la calle, otro ofrece su cuerpo sexualmente, otros intentan trabajos aleatorios solo para subsistir. Ninguno de ellos cree en el fondo en las virtudes del trabajo, y más bien intentan vivir como pueden, incluso a costa de otros.

El tema de la **falta de trabajo** y los problemas económicos no se presenta como un caso individual sino más bien, como hace el nuevo cine con todas sus argumentaciones, en el intento de constituir un "retrato de época". La cuestión se filtra incluso en situaciones secundarias o menores: en el mismo film vemos a una señora que, volviendo del almacén, se queja de los precios (*todo esta tan caro*). También en la *Editorial* observamos la cola 'diaria' de postulantes a encontrar un empleo. Más clara aun es, en este sentido **Tute cabrero** que representa en toda su crueldad la influencia de lo social y de las condiciones del sistema sobre las conductas individuales. La empresa ha entrado en un proceso de 'racionalización' y debe echar a uno de los tres dibujantes de una sección, pero les deja a ellos la responsabilidad de la decisión acerca de quien será el elegido. A partir de aquí, las relaciones personales se quiebran por el miedo de todos a quedarse sin trabajo (*hace doce años que estoy, no me pueden echar a la calle*). Tanto el personaje más joven, talentoso y buen dibujante, como el más viejo y casi imposibilitado, viven el despido como una muerte social. La vida laboral se presenta entonces como una *lucha*, en una jungla donde predomina el "salvese quien pueda".

Los personajes ya no trabajan en la *fábrica*, ni en la oficina pública sino que se trata ahora del problemático empleo de la *clase media*, en el que irrumpe la representación de los nuevos oficios de la 'cultura de masas'. En una actualización del fenómeno 'metacinematográfico' (que ponía en primer plano el mundo de los artistas por sobre el de la vida cotidiana) el nuevo cine de los 60 vuelve ahora la mirada sobre sí mismo en la representación de los **medios de comunicación** mirada que será mucho más ácida. Los nuevos 'artistas' trabajan ahora en la *televisión*, el *cine*, la *publicidad*, la industria de la *música*, en un clima alienante y desesperanzador.

En muchas películas, aparecen con frecuencia oficios o profesiones tales como *arquitecto*, *dibujante*, *productor de televisión*, *gerente de marketing* y otros cargos empresariales en los *medios de comunicación* figuras que si bien no son del todo novedosas si adquieren ahora un relieve más nítido. Por ejemplo **Los jóvenes viejos** muestra en detalle el "detrás de escena" del reciente medio televisivo: el trabajo en el estudio, los anunciantes, el manco

de la publicidad, la puesta en escena. De aquí en más, la televisión es para ellos, es de los años 60 un equivalente de lo que fue la radio en los 30.

En **Pajarito Gómez** se representa la vida del ídolo de la música, que se vive y ve también *queriente*. La vida es artista, deseada, soñada y promocionada como enviable e ideal, es en realidad una vida vacía de insatisfacción. Los medios le construyen al personaje una historia ficticia, solo para promocionarlo como un objeto de mercado, como el concursó, la nota de Pajarito, o *Pase un día con su ídolo*, o incluso el mismo noviazgo con Viviaña. Hasta el velatorio del personaje será promocionado por la empresa discográfica, cuando surge la idea de emitir un disco triste que se llama *El no volverá*. Como se ve, la figura de la consagración del artista llega a su límite, desde una mirada crítica y escéptica.

En este marco aparece a menudo, siempre con connotaciones negativas, la figura del **publicista** que actualiza y acentúa la figura parasitaria de productor o representante de artistas del modelo tradicional. La figura del publicista se repite a menudo, siempre con connotaciones negativas. En **El crack**, **Pajarito Gómez** y otras, la publicidad es una profesión poco valorada por los relatos, falta de ética, de pura fabricación, de situaciones con fines comerciales. En **Los inconstantes** el publicista confiesa que se dedica a la *fabricación de fantasía*, y en **Dar la cara** los publicistas de las estrellas y del negocio del cine se dedican también a la creación de ídolos artificiales. Por eso Mariano, el hijo de un cineasta renombrado, se rebela contra ese mundo alienado y busca comprometerse con otro tipo de propuesta estética (*el cine es un negocio, pero no es una basura*).

Se inscribe aquí un nuevo tipo de personaje en el horizonte cultural porteño: la figura del **intelectual** contrapartida crítica de la aineación laboral e ideológica de los medios de comunicación. El intelectual (aunque no sea llamado con ese nombre) es generalmente un personaje distante, reflexivo e imperforable, que cumple la función de marcar la tesis o línea ideológica de los filmes, en sintonía con la mirada particular de cada autor. Un ejemplo, entre tantos, es el periodista de **Tres veces Ana** (Lautaro Murua) quien suele interpretar este tipo de persona: el hombre es, presuntamente, también un escritor, y su aspecto físico es el de alguien viejo y anquilosado. Sus lentes negras (el intelectual usa siempre lentes negras) lo destacan del resto de los empleados de la editorial. El personaje es capaz de desahar mediante sentencias profundas y provocadoras como: *el acto más responsable y factible de rebeldía que puede realizar el hombre contemporáneo es no tener hijos*. Sus ideas evocan sin ambages el pensamiento filosófico del existencialismo.

En **Tiro de gracia** la intelectualidad está representada por esos jóvenes rebeldes que intentan diferentes modos de ser y de expresarse, que se inte-



Pajarito Gomez (Una vida feliz), Kuhn, 1965

Con el nuevo cine de la "generación del 60" el mundo de los artistas, con toda su carga melodramática, es puesto en cuestión. En **Pajarito Gomez**, el cantante que llega a ser ídolo de la juventud es solo una construcción ficticia de los medios de comunicación y sus publicistas, y su final es trágico.

resan o no por la revolución, discuten sobre arte y "filosofan" ante una sociedad que les resulta incomprensible. Mario, uno de los jóvenes del grupo, afirma, también con reminiscencias existencialistas: "no hay amor, te juro que en la gente no hay amor", y se pregunta repetidamente por el problema de la existencia. Espartaco, otro de ellos, dice por su parte: "la frialdad también puede conducir al caos, no hace falta la agonía para acceder a la confusión, lo que pasa que la conciencia desgarrada está en crisis". La **política** no está ausente de las reflexiones de estos jóvenes intelectuales. (¿aca me venís a hablar de la revolución, en Paraguay al setecientos? ¿Por que no te vas a Bolivia y me escribis una carta?) preanunciando la irrupción de las ideas revolucionarias en la juventud argentina de los años 70.

Frecuentemente, el intelectual se vincula con la "gente de cine". Si la televisión es el nuevo medio alienante y comercial, el cine es ahora el espacio artístico de la expresión de las nuevas ideas. En **Dar la cara**, los jóvenes quieren dedicarse al cine para cambiar las cosas (tanto el cine como el mundo), están avidos de "decir" y salen a la calle con la cámara. Abundan aquí los debates explícitos acerca del cine, su misión y su destino, presuponiendo la presencia de un público también culto e intelectual en las salas. En **Los jóvenes viejos** son varias las referencias de este tipo: como la identificación de los personajes con cierta estética proveniente del "nuevo cine" ("las poses a lo Actors Studio funcionan bien este año") o expresiones autorreferenciales como "hoy es una noche donde tengo ganas de filmar una película de tipos como nosotros".

Un mundo en descomposición y la lucha por cambiarlo

En el modelo pesimista del *nuevo cine*, en el que ya no es posible el final feliz, la sociedad toda está signada por la **corrupción** y la **impostura**. En **El negocio** cuya acción se sitúa metafóricamente en un imaginario país latinoamericano, campea la corrupción económica y social, y el mundo de los empleados públicos se mueve por "arreglos" destinados a aumentar las ganancias de unos pocos. Puede leerse aquí una contrafigura que se opone a los filmes de la línea de **Rodríguez supernumerario** en los que la oficina reencontraba su honradez perdida, y está claro que ahora no será posible ninguna restauración.

Ya vimos como, en **Pajarito Gómez**, todo el negocio discográfico es descrito en detalle como una gran impostura. Y en **La herencia** un día de trabajo en la oficina consiste en leer la fotonovela, tomar la leche con vainillas, fumar y charlar, y en tono de fiesta preguntar "¿muchos expedientes hoy?"

La institución del no hacer nada implica un sistema organizado: nadie trabaja en la oficina, lo que requiere de un "arreglo" con la recepcionista que les avisa con un timbre la llegada del jefe.

Por su parte, en **Alias Gardelito** el trabajo tiene que ver con una organización que contrabandea (importa) piezas para el armado de coches y cosas menores. Disfrazado bajo el manto de un "ingeniero alemán", un militar alemán encuentra en la Argentina tierra fértil para vivir de su doble impostura: la política y la comercial. Gardelito, por su parte, no solo está asociado al delito sino que traiciona a los mismos de su banda: hecho que le causa la muerte.

En este universo en descomposición, también el mundo del deporte es una construcción mentirosa e inmoral. En **El crack** se "arreglan" los goles y se despliega la publicidad solo para sostener la mentira. La figura del corrupto aparece ahora ligada a los sectores empresariales: "los tipos como ése son la otra cara del fútbol... el país entero es así: un país que aguanta de todo [...] el fútbol es un negocio, para vos, para mí. El jugador deja de ser un hombre para convertirse en una mercancía". La misma mirada surge en **El centroforward murió al amanecer** (Rene Mugica, 1961), que relata en forma imaginativa la historia de un idealista, un jugador de fútbol al que terminan vendiendo como a un objeto. Los problemas económicos del club precipitan la venta del jugador, dejándolo embargado como a una mercancía.

En suma, el nuevo cine despliega una mirada pesimista sobre un mundo que se ha vuelto falso y oscuro, destruyendo por completo la cristalina simplicidad de figuras tales como el trabajo honrado o la circulación deseable del dinero.

Desde un punto de vista que se pretende generacional, el objetivo argumentativo se dirige ahora a construir una crítica (que suele ser ácida y desesperanzada) sobre las costumbres de la sociedad burguesa. El malestar deviene fácilmente **ideología** cuando al parecer ya los "mecanismos de legitimación social"¹⁴¹ no pueden hacer frente a los cambios en la percepción y construcción de la realidad. La ideología como meta-discurso social da lugar a que lo *extra cotidiano* se haga presente y vaya tomando el primer plano en la construcción de los relatos, ya sea mediante la parodia del poder y del Estado (**El negocio**) o la crítica de las voces de la tradición (**Los de la mesa diez**). Ya no es posible, por lo que parece, que un discurso que abogue por los viejos valores se torne verosímil entre los jóvenes de este momento. La crisis moral está ahora a la vista.

¹⁴¹ Berger y Luckmann, op. cit., págs. 120-148.

Si bien se encuentran referencias y quinos ideológicos en casi todos los filmes del periodo, la intencionalidad ideológica se hará explícita hacia fines de la década en aquellos pertenecientes al movimiento que dio en llamarse del **tercer cine**¹⁴ cuyos postulados exceden y vuelven a transformar los del *nuevo cine*.

El antecedente más directo de este nuevo giro en los modos de representación es el cine de Fernando Birri, que pretende ser directamente "documento social". **Tire dié** (mediometraje realizado por Birri en 1960 en el marco de su Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral) ha sido concebido como una "encuesta social filmada". Para el autor: "**Tire dié** no da solución, no quiere darla porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada; quiere en cambio que el público la decida cada uno de los espectadores: ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa".¹⁵ Su propósito es tratar "todos aquellos temas conectados directamente con los más variados quehaceres cotidianos de nuestra colectividad para la superación de nuestra Nación en el orden individual".

De algún modo Birri retoma, llevándola al extremo, la intención "testimonial" de películas como **Prisioneros de la tierra** o **Las aguas bajan turbias**, pero ahora zambulléndose con su cámara en la vida cotidiana real. Su propuesta es la de un *realismo crítico*: tanto en **Tire dié** como en **Los inundados** (1962) que muestra con una mirada irónica la vida cotidiana real de los habitantes de una villa miseria santafecina; mirada cercana a la de Leonardo Favio en **Crónica de un niño solo** (1965). En estos casos, al igual que en la más francamente política **La hora de los hornos** (Solanas, 1969), la intención más o menos explícita es la denuncia social y poética.

Pero la mirada testimonial de Birri o Favio, todavía poética y si se quiere "sociológica", se tornará en el Tercer Cine directamente una propuesta militante y un llamado a la acción política. **La hora de los hornos** no solo denuncia cabalmente el drama de una sociedad marcada por la alienación, la marginalidad y la opresión, sino que además supera la angustia y el malestar con una propuesta clara de rebelión y lucha revolucionaria. Aquí la **violencia** representada tiene una cara lícita: la violencia de los oprimidos, justa y necesaria respuesta a la injusta violencia de los opresores.

Este cine militante interpela al espectador con una fuerza emotiva inasistida, en busca de una reflexión ideológica y política explícita. Todo especta-

¹⁴ Para un primer acercamiento: Octavio Getulio, **A diez años de "hacia un tercer cine"** (México, Unam, 1982).

¹⁵ Fernando Birri, **Pionero y peregrino**, Buenos Aires: Corripio, 1987, pág. 27.

dor es un cobarde o un traidor – la cita que propone **La hora de los hornos**, subvierte totalmente el status del espectador cinematográfico, de quien se espera ahora una actitud de pensamiento crítico muy alejada de la comodidad de la estética tradicional. Pero este Tercer cine, a causa de los dramáticos cambios políticos varlos en el país, apenas tendrá oportunidad de desarrollarse en la década del 70.

El modelo tradicional “remanente”

La irrupción del nuevo cine – con toda su potencia renovadora – no alcanza a opacar de la noche a la mañana al modelo tradicional del sentimiento ya consolidado en los 50. Más por lo contrario, este logrará seguir vivo a lo largo de toda la década del 60 – e incluso en las décadas posteriores. Pero de hecho, este **modelo tradicional remanente** busca los modos de actualizarse o modernizarse – en función de los “nuevos tiempos”. Esto es, de seguir contando las mismas historias conocidas, argumentando con el mismo optimismo acerca de la transparencia del mundo representado – pero apelando para ello a nuevas formas narrativas y estéticas, varias de ellas tomadas incluso del mismo nuevo cine.

El resultado de esta operación de “aggiornamento” es paradójico: por una parte, las figuras tradicionales se multiplican o complejizan – en busca de mantener vigente el *modelo de representación* – pero precisamente debido a esas estructuras y modalidades narrativas se vuelven cada vez más débiles e incoherentes. En suma, la fuerza retórica del *modelo tradicional del sentimiento* se va perdiendo, no obstante lo cual el mismo demostrara una asombrosa capacidad de supervivencia a lo largo del tiempo: incluso bien entrados los 70 pueden verse todavía melodramas en los que el modelo de la integración familiar lucha por mantener su credibilidad (**Andrea** o **Los chicos crecen**).

Ciertos argumentos moralizantes – tales como el que plantea la eterna lucha entre el bien y el mal –, que podrían resultar anacrónicos para los nuevos tiempos que corren – se ven afectados por algún tipo de actualización. Veamos el ejemplo de **Cerro Guanaco** (Luna, 1959), relato débil y confuso que se inscribe en el marco de la presencia de las fuerzas ancestrales y sobrenaturales de la tierra – una vez más ligadas al territorio de la montaña. La película se ambienta en los valles calchaquies, durante la época del carnaval – mostrado en detalle con cierto barroquismo ornamental que sin embargo no cumple ninguna función narrativa. Se reedita aquí una visión mítica del carnaval (viejos y permanentes duendes calchaquies resucitan en esta historia: el Puillay que muere con el carnaval el martes a

medianoche y el Chiqui, urdidor de males, cobran figura humana y repiten su aventura en los mágicos cerros de Catamarca), en la que los espíritus oscuros de la montaña parecen ser los causantes de la muerte de un hombre, e incluso se alude luego a la resurrección (que cada mañana sea para nosotros como el regalo de un nuevo nacimiento). El resultado final de este intento de renovación es una argumentación del todo confusa e incoherente.

En las comedias de enredos mujeres y hombres que son ahora más "modernos" juegan sus infidelidades o triángulos en un marco más liberal en el que se imponen también al final el amor y los valores de la familia (**Cuando calienta el sol**, **Tres alcobas**, **Ritmo nuevo**, **vieja ola** y otras). El triunfo del amor sigue operando con fuerza conservando en gran medida sus funciones y características tradicionales, sobre todo en el terreno de la comedia dramática. Por ejemplo, en **Cuando calienta el sol** (Saraceni, 1962), en la que un joven rico se hace pasar por pobre para enamorar a la humilde azafata, o en **Del cuplé al tango** (Saraceni, 1959), melodrama de artistas que plantea una vez más la cuestión de la reunificación familiar. La innovación se ubica aquí en el terreno de lo musical, al presentarse en la pantalla algunos nuevos representantes de la canción popular: Antonio Prieto y la canción melódica en la primera, y Virginia Luque en su doble papel de cupletera española y tanguera en la segunda.¹⁴⁴

También en melodramas a la vieja usanza como **Creo en ti** (Corona Blake, 1959), el argumento del triunfo del amor conserva su carácter tradicional. Aquí la protagonista perdona a su esposo que la ha traicionado y ha cometido un asesinato en una pelea. El hombre, conmovido, se entrega a la policía y se arrepiente, tras confesar su amor verdadero ("el amor es más fuerte").

En la variante más pesimista, el amor imposible (más o menos frecuente en los años 40), ha mutado en los 60 en filmes como **La novia o Culpable**, el amor no logra consumarse, pero esto no se debe al destino trágico, ni a los problemas económicos o psicológicos como en el nuevo cine, sino más bien a cuestiones de orden moral.

Pero otras veces el intento de *aggiornamento* es más audaz, y se despliegan variantes innovadoras un tanto desmesuradas que fuerzan el verosímil hasta el límite. En **Mi secretaria está loca, loca, loca** (Du Bois, 1967)

¹⁴⁴ Hay una tercera variante novedosa a nivel secundario de la trama: la protagonista Virginia Luque rechaza al "gigante de la industria" (tendiendo a humilde, honesto) y prefiere enamorarse de Jorge Arjona, un joven rico y también honesto cuyos padres tienen un palacio en Tagre y Afueras, hijo único, 4º año de abogacía.

Matena (Violeta Rivas) viaja al Perú por recomendación del psiquiatra quien le diagnostica "amor a primera vista". Allí, sin embargo, vuelve a encontrarse "casualmente" con su jefe, de quien está enamorada. Tras algunas peripecias sin mayor justificación narrativa, el final llega con una increíble escena romántica en el aeropuerto donde la pareja feliz baila vestida como en una boda, mientras ella canta un vals peruano. Resulta hoy difícil evaluar si el tono de la escena es paródico o simplemente desmesurado. **Vacaciones en la Argentina** (Leoni, 1966) presenta un caso similar: tres italianas modernas (una pintora, una gimnasta y una artista de cine) llegan a la Argentina por motivos que no se acaban de entender y, luego de una serie de peripecias forzadas e inverosímiles, sucumben a los encantos de tres jóvenes argentinos. El final alterna los tres desenlaces sentimentales en escenas paralelas un tanto estrambóticas: el Torreon de Mar del Plata, una lancha y un balcón frente al mar son los escenarios de la triple y simultánea declaración de amor. Mas allá del debilitamiento narrativo y la confusión estética, en el fondo las dos comedias mencionadas esconden, tras la utilización liviana de las figuras tradicionales, una intención argumentativa novedosa, de "promoción turística". En esta nueva variante, los argumentos son poco más que simples excusas para mostrar paisajes y destinos turísticos.

Otra argumentación tradicional que, con mayor o menor grado de actualización, perdura notablemente en los 60 y aun después es la de la **integración familiar**, a veces mediante resoluciones bastante explícitas. **La madrastra** (Blasco, 1960) presenta el conflicto de un niño huérfano que se niega a aceptar a la nueva esposa de su padre y a su nuevo hermanastro. En definitiva, tras una serie de peripecias de carácter melodramático, el niño "llega a querer" a su nueva madre y el relato se cierra con la maestra dando una clase acerca de la importancia de la madre y de su recuerdo. Otro ejemplo es **Aquello que amamos** (Leopoldo Torres Ríos, 1959) la historia de un padre de familia y escritor que lucha a través de los años por su familia y su profesión, sacrificando un amor. En todo caso, lo innovador aquí es la presentación de un padre moderno: amante de sus hijos, propulsor de la educación como factor de progreso, y a la vez profesional exitoso y hombre poseedor de cierta moral "liberal".

A medida que avanza la década y más aun entrando en los 70, los *verosímiles* se fuerzan cada vez más. Un buen ejemplo de la distorsión a que llega el modelo tradicional lo encontramos en **Los chicos crecen** (Carreras, 1974): hay aquí un marido mujeriego y amante de la noche (Eduardo Rudy) que mantiene oculta una familia paralela con tres hijos. Lo más novedoso es que la actitud "poco decente" del hombre no recibe sanción moral alguna por parte del relato. Por lo contrario, se acepta y hasta se comprende la situación

de este nombre. Ubicado en el drama de vivir secretamente con dos mujeres, refutando de ese modo el argumento tradicional de los peligros de la pasión desmedida. En este marco, otras argumentaciones secundarias mantienen su sentido tradicional, actualizándose en una nueva combinación de figuras: quien salva a la desastrosa o trágica es su amigo inseparable (Luis Sandrini) que finalmente ocupa el lugar de padre y esposo, mediante una farsa que oculta la verdad a los hijos y restaura la familia (todo sea por los chicos). También es destino la colaboración aquí para restaurar el orden, ya que la esposa legítima muere en un viaje por *Europa*.

También **Andrea** (Rinaldi, 1973) juega con las figuras tradicionales hasta el límite de la credibilidad: se trata de una pequeña niña (Andrea De Bocal) huérfana de madre que ha sido criada amorosamente por el abuelo (Ángel Magaña) en una trama metatramática que culmina con el reencontro con el padre (Mario Passano). La película se desarrolla en una estancia de la Patagonia austral, con la carga de intencionalidad turística que esto implica. El desierto patagónico es ahora el lugar de la felicidad y la pureza, mientras que la ciudad (y hasta la escuela) son elementos amenazantes. La niña, con su ingenuidad, logra finalmente la reintegración familiar, luego de una travesura en la que cumple su sueño de conocer el mar (donde ha muerto su madre) y contagia al padre su amor por la Patagonia.

Pero hay a menudo, algo oscuro que se cuele (tal vez inconscientemente) en la representación del mundo de este cine tradicional remanente. En el marco de relatos todavía moralizantes, aparecen sin embargo hijos perdidos, solos, buscando su identidad, en un mundo que no les es fácil y con familias que no terminan de contenerlos. Personajes como Ana y Sonia en **Las modelos** o la pareja que ocambola por la ciudad en **Una cita con la vida** se acercan a la claridad de los tipos del melodrama y se acercan a los mundos oscuros del nuevo cine. **Una cita con la vida** (Del Carril, 1958) reduce las figuras melodramáticas del triunfo del amor en un ambiente ciudadano opresivo y de algún modo también represivo. Dos jóvenes solitarios honestos y trabajadores (Gilda Loasek y Enzo Viena) perdidos en la ciudad por incomprendidos por los padres, pasar largas horas en los bares y las calles contando sus mutuas sociedades. El recorrido sentimental inserto en un ambiente nocturno y opresivo toma entonces al carácter inquietante.

Quinto Año Nacional (Blasco, 1961) por su parte, es otro intento de aggiornar argumentos tradicionales (en este caso vinculados a la importancia del estudio y la formación moral de los hijos) en el contexto de una ciudad moderna que se ha vuelto peyorosa, escenario más cercano al nuevo cine que al melodrama tradicional. Se narran en esta película diversas historias de jóvenes estudiantes secundarios (el de familia rica, el hijo de judíos,

el "incomprendido") contra su cotidianeidad social y familiar. Algunas figuras tradicionales se modernizan aquí hasta cierto punto: se sospecha, por ejemplo, que uno de los jóvenes (muy tímido con las mujeres) tiene tendencias homosexuales, y entonces los amigos intentan "sanamente" rescatarlo. Pero la audacia argumental pronto se cierra con un giro moralizante: va que "para salvo de todos" la vocación del joven no era ser homosexual, sino **sacerdote**.

Otro de los estudiantes (Otero) se deja tentar por los placeres prohibidos del juego, la vida nocturna y las mujeres fáciles pero "la diferencia que lo que ocurría en el modelo tradicional" al final, el orden no se restaura. Más por el contrario, el joven muere baleado en una refriega por causa de una mujer, y vemos como los compañeros del colegio⁴² asisten a la mortaja a observar su cadáver. Pero en el final, donde el nuevo cine hubiera dejado estas heridas abiertas a la consideración del espectador, se despliega en cambio un fortísimo arsenal retórico de terno moral. El profesor "moderno" pontifica en el aula "un amigo que sufría por que ustedes no lo entendían y se burlaban de él (se refiere al joven con vocación de sacerdote) otro amigo que quiso correrle una carrera a la vida y perdió... no voy a convertir este drama en una lección pero piensen muchachos, piensen...".

También pueden encontrarse estas "innovaciones" especie de actualizaciones de superficie en las argumentaciones remanentes sobre la **consagración del artista**. Por ejemplo, *La novia* (Arancibia, 1961) combina la conocida figura de la consagración sacrificial de los artistas con un recordatorio por el nuevo medio de la televisión. Pablo (Antonio Prieto) se sacrifica al abandonar de Marcela (Silvia Damico) el que una vida de artista le "ayudar a ganar". Pero, en tanto, ha logrado triunfar en la televisión.

Ya despartando la década del 70, encontramos en *Mi amigo Luis* (Rinaldi, 1971) una extraña mezcla optimista entre las figuras de propaganda **militar** o patriótica y las de la **consagración de los artistas**. Es de algún modo una película de estudiantes, pero estos pertenecen al Colegio Militar, que en el final se reciben de sus toreros. El cadete representado por Raúl Padovani (otra innovación en el terreno musical) sufre un conflicto entre el mandato familiar de incorporarse al Ejército y su vocación de cantante. Hay una escena musical en la que él (o en canta en una bodega "una noche excepcional" "podré decirte que te quiero...") frente a un grupo de jóvenes modernos que bailan "suelto" y también a él le ofrecen "trabajar en la televisión y grabar un disco". Pero la "rebeldía" del joven moder-

⁴² Aunque el "colegio" no es un colegio de "hombres" sino de "niños" (los "niños" de los años 40 o 50).

no es, de cualquier forma, módica y respetuosa. Yo no soy ni el abuelo ni vos, papá. Yo soy yo" dice el muchacho al padre militar y pronto logra la comprensión y la aceptación paterna (los militares estamos en el mundo para cuidar la paz y de que serviría la paz si no tuvieramos la orquesta). Entre otras cosas, estos movimientos intentan actualizar también la imagen de las instituciones armadas, acercar la figura heroica de los militares defensores de la patria a la vida cotidiana popular, como por ejemplo en la escena en que vemos a los militares viajando en un tren suburbano junto a los trabajadores.

Un poco más lejos llega **Ritmo nuevo, vieja ola** al actualizar las conocidas polémicas estéticas en el terreno de la música popular. El artista "moderno" es ahora Dean Reed, cantante americano de la "nueva ola", que desafina pero tiene un gran éxito y a él se opone la señora de su hogar que ha estudiado en el Conservatorio y que casualmente termina triunfando, sin quererlo, como cantante popular en la televisión. En la polémica terciada de manera lateral también el tango, que es ahora una música "vieja" pero genuina.

También la tradicional argumentación acerca de la **fuerza ordenadora del destino** se presenta a partir de los sesenta con algunos aires innovadores. **Culpable** (Del Carril, 1960) es una moderna e interesante reflexión acerca del determinismo del destino y la libertad individual. Leo (Hugo del Carril) es un delincuente con algunas muertes en su haber que, después de robar un banco, mata sin querer a un chico. A partir de allí el relato se enrarece entrando en el terreno fantástico: al hombre se le ofrece, en definitiva, la posibilidad de volver a vivir su vida a partir de cierta circunstancia que le hubiera permitido ser distinto. En efecto, Leo vive su vida paralela, en la que es ahora rico y volvemos a encontrar a todos los personajes que conocimos en la primera versión. El niño que había matado en su vida anterior es ahora su hijo y muere también en esta "segunda oportunidad" de vida. El desenlace es trágico ya que se vuelve al punto de partida y el delincuente se deja matar por la Policía que lo había rodeado. En definitiva, más allá del barniz moderno o "existencialista" de relato, es el destino quien tiene la última palabra y la única libertad posible para el individuo es la muerte. El destino es aquí, todavía, igual de potente, pero ya ha perdido su carácter "benefico".

Un caso similar de tematización del destino como fuerza ordenadora puede verse en la película **El destino** (Battle, 1973). En la presentación una leyenda advierte que "hoy como ayer todo está escrito y el tiempo encuentra el antitiempo". El protagonista (Lautaro Murua) es juzgado por un fantástico tribunal que lo envía a su "último destino", donde sufrirá el castigo que "la historia ya ha escrito". El relato enlaza entonces con distintas perspectivas de la historia argentina (el fusilamiento de Dorrego, el conocido romance de un sacer-

dote con la joven Camila y se cierra con una lapidaria sentencia de carácter determinista: "hoy como ayer todo está escrito. Las conclusiones son de ustedes. **La función llega a su fin**".

La "renovación" estética del cine del sentimiento

La década del 60 aporta también para el modelo tradicional remanente una oleada creativa, que en muchos casos dará lugar a productos heterogéneos o poco logrados. Al diluirse el modelo tradicional, los realizadores de la época acuden a cierta **actualización estilística**, a menudo con una gran dosis de eclecticismo. En el terreno del melodrama, los recursos expresivos tradicionales se alternan con novedosas audacias. En **Del cuple al tango** (1959) hay todavía *travelings* de acercamiento destinados a subrayar el carácter melodramático del primer plano, pero también ciertas desmesuras que recuerdan a la década del 30: como la figura imaginaria y fantasmal de Pepito que aparece entre el humo mientras el marido pinta un retrato suyo. En **Quinto Año Nacional** el subrayado melodramático del primer plano adquiere un carácter sombrío: un muchacho del colegio ha sido asesinado, y la cámara recorre los rostros de dolor de sus compañeros en la morgue. Por lo contrario, **Vacaciones en la Argentina** combina una puesta y actuaciones anacronicamente teatrales con algunos recursos visuales modernos, como la imagen múltiple de la secuencia de presentación.

En **La novia** que es en el fondo un melodrama de artistas remanente hay innovaciones estéticas tales como el uso del fuera de foco en las tomas subjetivas y de audaces primerísimos primeros planos. Lo mismo sucede en **La madrastra** que introduce el relato con una cámara en movimiento que entra por la ventana de la escuela donde se desarrolla la tradicional historia.

El rematado recurso de la **canción como anclaje** perdura largamente en la década del 60 y puede ser encontrado en la forma conocida, en gran cantidad de melodramas. En **Creo en ti** la ingenuidad sentimental de la protagonista se anticipa con "se equivoqué o lo perdí", y la canción que dice "seré como el ave que que en el camino" refiere a su pasión por las aves y anticipa el inminente romance, en **Del cuplé al tango** Virginia Luque canta "Martirio" justo antes de que el tío le prohíba cantar, y luego la trama sentimental se habrá de definir con "me hicieron tus besos, son besos de muerte y traición". En **La novia** vemos a Antonio Prieto en su departamento cantando "nuevo se ha vuelto el paisaje desde mi balcón" y a las vecinas que lo escuchan desde el otro piso. Luego cuando canta "como una novia como tú te veo blanca y radiante" la machacha que lo está escuchando deci-

de casarse con el otro hombre" y finalmente al dar las doce canta "reloj no marques las horas" en **Quinto Año Nacional** los estudiantes festejan su graduación cantando en la calle "bucalleres" en **Cerro Guanaco** se canta en el carnaval "Catamarca es lo mejor canto vino y aguardiente cerros, valles luna y sol" y lo mismo en varias otras películas con resoluciones tan explícitas como las mencionadas.

Hay también otro grupo de películas que continúan despegando la vieja modalidad de intercalar **numeros musicales** con un carácter meramente de espectáculo sin que las letras de las canciones jueguen papel narrativo o argumentativo alguno. Las mismas casi siempre dan cuenta de la incorporación de las nuevas figuras de la música popular a la industria. **Ritmo nuevo, vieja ola** hace explícita la cuestión de la nueva música moderna, incluyendo temas de Mercedes Carreras y Dean Reed. En **Mi secretaria está loca, loca, loca** los números musicales llegan de la mano de Violeta Rivas del grupo "Los In" (que canta un tema en inglés) y de la peruana Chabuca Granda. Salvo el vals de la escena final, que sí se ancla semánticamente con el relato ("quizás un día así como una ley de Dios surgió el amor") el resto de las canciones son un mero "espectáculo" musical intercalado en el relato. En **Vacaciones en la Argentina** ya la función de anclaje de la canción ha desaparecido por completo: un grupo folclórico interpreta una cueca en una boîte ("algarrobo, algarrobal, cuando cantan los coyuyos me dan ganas de llorar"), y hay también algunas canciones en italiano sin relación alguna con el argumento ("un giorno tornero", *Maria del Parana, ojala*...).

Ya entrando en los 70, la pulverización del modelo da lugar a audacias estéticas inexplicables o gratuitas. Por ejemplo, **Los chicos crecen** (Carreras 1974) una comedia dramática en la que actúan incluso varias figuras consagradas de las décadas pasadas (Luis Sandrini, Eduardo Rady, Susana Campos, Olga Zubarry, Olinda Bozani) despliega en los números musicales sorprendentes innovaciones de lenguaje: primerísimos primeros planos de los ojos de la cantante, angulosos montajes o aberrantes de cámara, planos detalles de las manos de un bailarín, montaje rítmico violento contrapuntado. Todo ello, solo con el efecto de embelacer: la presentación de los números musicales. Un comentario aparte merece la aparición del uso del zoom, que parece obedecer a una simple cuestión de comodidad en la resolución de situaciones y transiciones.

Otro buen ejemplo de estas desmesuras es el melodrama **Andrea** (1973), que incluye una secuencia poética de dudosa justificación narrativa: luego de un número musical a aire libre en pleno paisaje patagónico un personaje recita un poema mientras se observan varios planos de pájaros, guanacos, y otros animales, intercalados con el rostro de la niña "fascinada por el 'espectáculo'".

El esporádicamente sobrevive también en los 70 el recurso de la canción como anclaje, como en **Mi amigo Luis** cuando los cadetes cantan la canción del mismo nombre dedicada a Luis Sandrini, y en **Andrea** donde se escucha una canción dedicada a la provincia de Santa Cruz en la que se desarrolla la trama. También en el documental turístico nacionalista **Esta es mi Argentina** (Heller, 1973) Mercedes Sosa canta, en un Parque Nacional de la Patagonia, la canción que dice: *vuelto niño a la sombra del sur*. De todos modos, este recurso aparece ya como bastante anacrónico para la época.

En los que se refiere al **encuadre** y la **iluminación**, el modelo tradicional remanente retoma las modalidades establecidas en las décadas pasadas, incorporando también algunas innovaciones estéticas. En varias de las películas del período hay un uso más fluido de los encuadres, sobre todo en la expresividad de los primeros planos y los planos detalle. Aparecen también en escenas de alto valor dramático, audacias tales como angulaciones aberrantes de cámara y encuadres descentrados.

Abundan más que en la década pasada, las metáforas visuales, como en el final de **Una cita con la vida** cuando la pareja de jóvenes concreta el final feliz alejándose por el empedrado, mientras en un plano cercano se ven dos pequeñas palomas. En otros casos, las metáforas visuales se destacan desmesuradamente por sobre la línea del relato: en **Cerro Guanaco** hay una escena en la que un hombre a caballo, con una máscara de carnaval, "piropea" con intención a una chica que pasa y trata de besarla. Ella, entonces, corre hacia la iglesia mientras redoblan las campanas, en una clara representación del metaconflicto argumentativo: la eterna lucha entre el bien y las fuerzas ancestrales y demoníacas del carnaval. Y en **Dr. Cándido Pérez, señoras** (Veyra, 1962), los arquetípicos diablitos representan la tentación para el protagonista, en los tradicionales términos de la comedia.

Algunas películas de la época utilizan el **montaje** por momentos, de un modo bastante autónomo y creativo, incorporando los últimos criterios estéticos de la nueva ola. Por ejemplo, en **Interpol llamando a Río** hay una secuencia de la fuga de los delincuentes en un auto descapotable, que recuerda a **Sin aliento** de Godard, y un final en escenas paralelas: resolución para el comán para un *policia!* que liga a la justicia poética con las fuerzas oscuras de la magia. Esta interrupción de lo fantástico en el mundo "real" sería ahora un recurso común, siempre de la mano de efectos de montaje. En la comedia **Mi secretaria está loca, loca, loca** el relato es interrumpido constantemente por las ensonaciones de la protagonista, que imagina que su jefe es Superman, luego lo imagina como un torero, un quia en las ruinas, nalgas, etc. Hay también secuencias resumen muy poco convencionales, como aquella en que la protagonista va al psiquiatra y habla constantemente, pero en lugar de

su voz se oyen ruidos de tambores. La secuencia se cierra con una transformación, por fundido encadenado, del rostro del psiquiatra en un artista moderno con peluca que canta desaforadamente *Help*. Toda la situación tiene un carácter irónico pero también tremendamente desmesurado.

La "subjetivización" de las voces narrativas, recurso muy frecuente en el nuevo cine pero también en películas "remanentes" de diversos géneros y estilos (*Del cuplé al tango*, *La novia*, *Culpable*, *La madrastra* entre otras), junto a las desmesuras estilísticas antes mencionadas, ponen al descubierto la pérdida de potencia y claridad argumentativa de nuestro cine al irse agotando el modelo tradicional de representación.

Otros recursos, como la función de distinción de los personajes por el habla, parecen innecesarios en los 60. En todo caso, los indicadores de la *lengua popular* y del "hablar bien" son más débiles y esporádicos: casi siempre solo guiños ocasionales al espectador. Como por ejemplo en *Del cuplé al tango*, cuando el personaje interpretado por Tito Lusiardo se niega a aceptar un cigarrillo rubio con un "imposible, nací en Barracas". O también, el modo de hablar aristocrático y ya arquetípico del personaje de la mujer rica ridiculizado en *Vacaciones en la Argentina*.

El habla rural de la gente del interior no encuentra, como ha sucedido en casi toda la historia de nuestro cine, un modo estable y verosímil de representación, más allá de algunas intenciones regionalistas aisladas, como los personajes secundarios de *Cerro Guanaco* que se expresan en un fuerte tono catamarqueno y utilizan numerosos giros regionales.

Comienzan a aparecer, eso sí, expresiones que filtran los nuevos modos del habla coloquial, más frecuentemente todavía hacia los años 70: una chica que admira a un muchacho del secundario con un "¡qué regio, es un churro!" (*Quinto Año Nacional*), un joven que pide al barman de una discoteca "tráame un whisky" (*Mi amigo Luis*), o un niño que se dirige a su padre con un moderno "¡mirá, viejo!" (*Los chicos crecen*).

La representación de los extranjeros se diversifica en figuras durante los 60, y en consecuencia pierde fuerza significativa. Esto puede deberse, en parte, a la proliferación de coproducciones y películas vinculadas a lo turístico durante el período. Las italianas de *Vacaciones en la Argentina* por ejemplo, son ahora tres jóvenes modernas que llegan a la Argentina para resolver "el tema de una herencia" (sic), y hablan una especie de "cocoliche" que por momentos toma un claro acento porteño. Los italianos que están en Roma, por lo contrario, hablan directamente en italiano, y hay incluso algunos números musicales con artistas italianos (Domenico Modugno). Algo semejante sucede en *Interpol llamando a Río*, en la que Anita y el Inspector, ambos supuestamente brasileños, no tienen ningún acento extranjero, pero los

personajes secundarios (por ejemplo los de la *favela*) si lo tienen. La presencia misma de personajes brasileños es toda una novedad, como también la de peruanos en ***Mi secretaria está loca, loca, loca***. Otro tanto puede decirse de la presencia del artista norteamericano (Dean Reed) en ***Ritmo nuevo, vieja ola*** que, más allá de las polémicas estéticas planteadas en tono de comedia, se incorpora al relato en su carácter de músico popular de las nuevas generaciones.

Los españoles tienen ahora un acento más marcado, y sus características dependen de las distintas necesidades de producción: esta la cantante "cupletera" en ***Del cuplé al tango*** que es interpretada por la misma actriz que la cantante de tangos (Virginia Luque), el novio de la protagonista en ***Creo en ti***, cuyo acento español no tiene justificación narrativa alguna, o el portero de la escuela en ***La madrastra***, de cerrado acento español. Ya entrando en los 70, perviven aun algunos extranjeros, como la sirvienta de ***Andrea*** (1973), que agradece explícitamente a la Provincia de Santa Cruz "el modo en que me recibió".

Para la representación de los extranjeros de origen judío, ya no se apela en los 60 a la figura arquetípica del comerciante más o menos criticado por su avaricia. Por lo contrario, la figura del judío puede ser la excusa para desarrollar una argumentación explícitamente antirracista. Es lo que sucede en los episodios de ***Quinto Año Nacional*** dedicados al joven estudiante de origen judío, que es discriminado por un profesor pero resulta reivindicado por su familia, sus compañeros y la institución educativa.

El eclipse de la retórica del sentimiento (la vivienda, las comidas, las bebidas)

En el cine tradicional remanente de los 60 las figuras establecidas de la vivienda van mutando y perdiendo fuerza significativa. En una ciudad que se ha modernizado, el **departamento** aparece ahora con mayor frecuencia, despojado de las connotaciones negativas que tenía. En él viven todavía los solteros, pero también los matrimonios jóvenes, como por ejemplo la familia del médico de ***Dr. Cándido Pérez, señoras***. En ***La novia***, el joven Pablo (Antonio Prieto) llega a la ciudad y se aloja en un departamento que es propiedad de "un matrimonio que está en Europa", departamento que comparte con un amigo que trabaja en la televisión y casi nunca está en casa. Pablo, que quiere triunfar como artista, pone orden en el departamento y compra lo necesario para comer: en la cocina vemos hielo, agua, Coca Cola, queso, manteca. En el departamento ya hay, también, un televisor. En el piso de aba

jo vive *Marcela* la joven a la que Pablo conquista cantando canciones románticas sin moverse de su habitación aprovechando la estrecha vecindad de las viviendas. También aquí, como se ve, la figura ha perdido las connotaciones negativas que la asociaban a los solitarios de la ciudad o los *enemigos de la familia*. En *Las modelos* (Vlasta Lah, 1962) un joven compra un departamento para su amante, pensando que en todo caso se trata de una inversión económica. Pero también la joven modelo, una chica *moderna* e independiente, tiene su propio departamento.

Entrando en los 70 las figuras sobreviven pero de un modo ya bastante distorsionado. En *Los chicos crecen* (1974) Enrique, un hombre casado y mueniego (Eduardo Rudy), vive en una gran casona burguesa, casi una mansión, pero su amante Cristina (Susana Campos) con la que tiene tres hijos pequeños que mantiene ocultos, vive en una casa de barrio que él mismo se ha comprado, con sus niños y un perro, en un clima hogareño. El que vive en un departamento es ahora Casenave (Luis Sandrini), amigo fiel y bonachón que lo cubre en todos sus enredos.

Hay en los 60 una nueva figura que va extendiéndose y tomando forma, tanto en el nuevo cine como en el tradicional remanente: la del *chalet* de barrio o de suburbio. En el terreno del nuevo cine, por ejemplo, está la casa suburbana de *El televisor*, en cuyo living toda la familia (e incluso los vecinos) se instalan en sofás y sillones a contemplar con fascinación el nuevo e hipnótico aparato. Y en el melodrama tradicional *La madrastra*, que plantea el conflicto de integración familiar de un niño cuyo padre viudo se casa en segundas nupcias, gran parte de la trama transcurre en el chalet de Martínez, confortable y con un lindo jardín en el frente.

Otras veces, el acceso a la vivienda popular se problematiza, como si también aquí el modelo tradicional remanente resultara permeable al oscurecimiento propuesto por el nuevo cine. En el melodrama *Aquello que amamos* la familia vive en un chalet de los nuevos suburbios, lindo y confortable. Pero ya aquí el hombre de "clase media" no es propietario de la vivienda sino inquilino, y el pago del alquiler pasa a ser una preocupación constante para la economía familiar.

También perdura la figura tradicional de la *mansión*, que es todavía una casa de importantes dimensiones, pero despojada ahora de mobiliarios y decoraciones de reminiscencias aristocráticas. Se trata más bien del caserón burgués, en el que viven profesionales o empresarios, el joven proveniente de una rica familia de joveros que oculta que el caserón es de su propiedad (*Cuando calienta el sol*), el tonaudiologo que se involucra en una historia de consagración de artistas (*Ritmo nuevo, vieja ola*) o el empresario que solventa además una casa para la amante (*Los chicos crecen*). En ninguno de estos

casos, la propiedad y la estabilidad de la gran casa de los ricos resulta puesta en crisis por las peripecias del relato (aventuras, triángulos amorosos u otras).

La movilidad social metatrazada en los 50 como el **acceso de los pobres a la mansion** se desvanece en los 60. Hay ahora descripciones de los distintos tipos de vivienda, pero ya no hay movilidad entre ellas, como en **Quinto Año Nacional**, que representa las viviendas de un grupo de estudiantes de distinta extracción social sin mayores connotaciones. Esta la casa popular, con su patio que recuerda al conventillo, y su pieza en la que se ve una foto de Gardel y una del equipo de Boca Juniors, que parece un resabio de viejas pensiones o inquilinatos, pero ahora es habitada por una sola familia. La casa de los ricos, por su parte, mantiene todos los condimentos de la mansion, en tanto que la familia de clase media vive en una prolija casa popular, adornada con cortinas y flores. Los jóvenes estudiantes se visitan unos a otros, sin que haya marcas de distinción social ligada a las viviendas.

La figura de la **casa soñada** se presenta todavía esporádicamente en los 60 y aún después, aunque ya no se suena exclusivamente "una casa con jardín". En **Las modelos** la casa soñada por los que viven en departamentos es otro departamento, el "del último piso", con terraza, al que finalmente acceden. **Yo gané el Prode, ¿y usted?** (Vieyra, 1972) presenta una situación llamativa. Ricardo quiere casarse pero "sin apuro", y piensa en comprar un departamento en cuotas. Cuando visita el lugar con su novia, la pareja solo encuentra un terreno baldío. El joven, siempre sin apuro, aclara que el departamento estará construido "en un año, año y medio... dos". En la misma película, vemos una serie de entrevistas televisivas en la calle, en las que un cronista pregunta "¿qué haría usted si ganara 800 millones?". Entre las respuestas más o menos desopilantes, un jubilado responde que compraría "una casita con mucho terreno y gallinas". Por lo que parece, el sueño de la casita propia ya no es patrimonio solo de los jóvenes.

Las figuras de la pension o el hotel pobre prácticamente desaparecen en los 60, y surge en cambio una figura novedosa: la del **hotel de turismo**. En este terreno de la comedia, diversos personajes protagonizan los clásicos enredos y malentendidos sentimentales, en hoteles ubicados en sitios turísticos que empiezan a popularizarse por la época. En **Tres alcobas** (Carreras, 1962) una artista, un inspector de impositiva, un hombre que trabaja en la fabricación de lubricantes y un escribano se enredan en triángulos amorosos. La trama se abre en un hotel de Córdoba, entre recién casados, y envía luego a los personajes de un modo un tanto forzado a Mar del Plata. Del mismo modo, el joven rico y mujeriego (Antonio Prieto) de **Cuando calienta el sol** escapa por la ventana del Hotel *Hemitage* de Mar del Plata, ante la sorpresiva llegada del marido de la mujer que intentaba conquistar. Así es como conoce,

casualmente, a la joven *'azafata'* (un nuevo tipo de personaje que nace también en esta modalidad de representación del *'turismo'*) con quien iniciara una trama *sentimental*.

Incluso dentro del género *policial*, la tradicional representación del *hote* *luchó* de mala muerte, habitado por *delincuentes* y *policías* se despaiza ahora hacia simples *hoteles de turismo*. En *Interpol llamando a Río* unos *delincuentes* asaltan una fábrica y huyen con el botín a *Río de Janeiro*, adonde serán buscados por detectives de *Interpol*. La mayor parte del film entonces, nos lleva junto a los personajes en su *escondite* en el *hotel* disfrutando de las playas, la música y la noche de *Río*. El desenlace violento, sin embargo, ocurrirá tras una persecución que lleva a los personajes bien lejos de la zona turística, en los *morros*, más allá de las *favelas*.

Por su parte, las figuras de la *mesa familiar* tienden en este periodo a mantener los rasgos tradicionales, e incluso a mostrarse aun más y con más detalles en lo cotidiano. En *La madrastra* la *mesa familiar* de clase media conserva el típico *mantel a cuadros*, y hay además *sopa*, *vino*, *soda*, *frutas*, *café*. Los personajes conversan sobre un tema que ahora empieza a hacerse común: la *escuela de los hijos*. Y hay además una figura novedosa: la *madrastra*, mujer buena que lucha por conquistar el corazón de su hijo adoptivo, sirve también en la mesa de la cocina una *suculenta merienda* para el niño y todos sus *companeritos* (*leche con sandwiches*).

En *Quinto Año Nacional*, en ninguna de las mesas de las distintas *clases sociales* falta la *comida*, el *vino*, el *sifón*, el *pan*. Todo lo contrario: la *mesa familiar* es aquí el signo de *'igualdad'* entre las *familias socialmente niveladas*¹¹⁶ por la *escuela secundaria de los hijos*,¹¹⁶ en una figura que tiende a representar a la *clase media*.

Otras veces, también en esta cuestión, la modernidad invade y oscurece un poco más las figuras tradicionales de este *modelo remanente*: en *La novia* apenas hay algo de comida en el departamento del joven soltero, y aunque el sabe a "hacer las compras" nunca nadie se sentará a la mesa. Y en *Una cita con la vida* directamente la *mesa familiar* se ha degradado, a la manera del nuevo cine. El protagonista, un joven trabajador abrumado por motivos familiares y sociales, llega a su casa cansado y come, en soledad, la comida que le dejó preparada la madre (*churrasco*, *sopa*). En otra

¹¹⁶ Significativamente es común que ahora aparezcan personajes con hambre: a que piden *visitar* a la *seca* la *hermana*. En *La madrastra*, cuando la madre pregunta a *chico* negro *larraco* *Andrés* si quiere algo para la *merienda*, este tímidamente contesta: *"meriendas"*. En *Quinto Año Nacional* este personaje es joven *gordito* *Purtales*, que tiene hambre todo el tiempo. Y al mismo tiempo la *hermana* de otro de los *chicos* pide en la *mesa familiar* comer un *"churrasco"* para no engordar.

escena la mesa familiar estalla en un conflicto de gran intensidad dramática: el padre pierde los estribos y golpea al otro hijo, que es ladrón, y es amenazado por este con un revolver, mientras la madre llora, en una amarga sobremesa.

Por su parte, la suntuosa y ceremoniosa mesa de los ricos prácticamente se desvanece en los 60. A lo sumo, se mantiene solo la figura de 'nombrar la comida' sin mostrarla (**Creo en ti**), o bien alguna escena en la mesa de poca transcendencia (**Mi amigo Luis**). Al irse debilitando la fuerza significativa de los sistemas de representación, las distintas figuras se entremezclan. En la mesa del profesional burgués de **Dr. Cándido Pérez, señoras** se sirven dos copas: signo de distinción, pero también se toma la sopa. Y en **Andrea** los ricos comen un asado al aire libre (capon) en medio de la Patagonia. El asado campero, figura no muy común en los 50, puede verse también en **Cerro Guanaco** cuando los arrieros lo comen en su campamento.

Los cambios en las modalidades de producción de la época y la representación del turismo traen también novedosas formas de acceder a la mesa. En la comedia **Mi secretaria está loca, loca, loca** la protagonista (Violeta Rivas) come en el avión que la lleva al Perú, y los delincuentes de **Interpol llamando a Río**, refugiados en Brasil, comen en un precario negocio de la favela: 'arroz, carne y un poco de farofa'.

También en lo referente a las **bebidas**, las asignaciones de sentido comienzan a diluirse y perder claridad en el modelo remanente. Por ejemplo, el champagne ya no es la bebida lícita de la celebración familiar honesta (aunque en todo caso conserva ciertas vinculaciones con la vida nocturna) y el whisky ha dejado de ser una bebida intimamente asociada al mundo del hampa o su contrapartida policial. Si el policía de **Interpol llamando a Río** bebe, como era tradicional, un vaso de whisky mientras busca a los prófugos, estos terminan en una favela tomando cachaza. Hay diversos ejemplos de esta dispersión de sentido: en el misterioso mundo de las montañas (**Cerro Guanaco**) los arrieros se convidan con aguardiente de una cantimplora, tanto un empresario mujeriego como su amigo bonachón y decente (**Los chicos crecen**) beben champagne en una boîte, sin que ello implique ninguna sanción moral, y después cognac y café en un bar con billares.¹⁴⁷ Los cadetes y el oficial del Colegio Militar (**Mi amigo Luis**) toman mate en el cuartel pero whisky en la discoteca, el estanciero rico de la Patagonia (**Andrea**) alterna el mate con el whisky, y en una escena de carácter turístico, su familia y sus amigos se dan el lujo de tomar también whisky frente al ventisqueiro, con hielo "de treinta siglos". Las figuras del consumo de bebidas, como

¹⁴⁷ Hay también aquí otra novedad: en un paseo por el zoológico, los niños lloran en el cuadro

se ve, se han diversificado y en el camino han ido perdiendo homogeneidad y claridad significativa.

En tanto se mantienen en cierta medida las características de la figura del **brindis**, aunque los motivos de esta ceremonia ya no se ligan tan directamente a la vida cotidiana. Así, los amigos artistas argentinos en Madrid de **Del cuplé al tango** brindan por la flamante pareja en estos términos: "por un matrimonio que además de ser una obra de amor es una obra de arte", por España, por Argentina, por Juan de Garay, por Pepita y por un amigo queridísimo que sabe pintar mucho más rápido que yo. El hermano de la muchacha agrega, además: por tu felicidad.

Y en **Interpol llamando a Río** directamente, el brindis se reduce a una referencia narrativa, perdiendo por completo su carácter de metadiscurso: el policía, sentado en la boite de Brasil junto a la chica llamada Ana, brinda "por otra Ana", alguien que supuestamente conoció y de quien nada más sabremos.

La ciudad moderna, los nuevos barrios y los territorios del turismo

Ya desde finales de los años 50, la ciudad (el **centro**) empieza a perder su carácter de territorio de diversión nocturna y consumo ciudadano integrado. Si bien en algunos melodramas remanentes todavía los personajes salen a divertirse al centro, la figura se va tomando problemática. Los jóvenes "modernos" en, por ejemplo, **Del cuplé al tango** pasean por el centro en auto descapotable y admiran sus luces, pero al llegar al "parque de diversiones" se ven envueltos en una gresca provocada por las burlas ofensivas de un grupo de muchachos ("rebeldes sin causa, delincuencia juvenil").

Poco a poco, la **ciudad moderna** toma su forma. La presentación del policial **Interpol llamando a Río** es un indicio al respecto: los títulos se sob reimprimen sobre la tradicional secuencia nocturna de las *luces de la ciudad*, pero la música de Astor Piazzolla y los encuadres novedosos le dan a la misma un carácter inquietante. Ahora, el centro de la ciudad ya no es el territorio de tiempo libre, sino más bien de la agresividad y alienación de la vida moderna, con su tránsito alocado. Los personajes de **La novia** se mueven en una ciudad vertiginosa, toman el subte porque "es más rápido que un taxi", y corren hasta la entrada del edificio ("¡rápido que se nos va el ascensor!") La agresividad en el tránsito es notoria, y los colectivos arrancan antes de que suban todos los pasajeros.

A esta ciudad céntrica y agresiva se oponen ahora los nuevos suburbios

de clase media como en **Aquello que amamos**, en la que los "ruidos molestos" del centro se diferencian del tranquilo barrio suburbano de chalets, al que se llega en un viaje en tren. En **La novia** los **suburbios** incluyen un coquetto club en el que los amigos nadan, juegan al tenis y cantan, y al que se llega comodamente en colectivo. Pero también, en otra dirección, está el más popular "Centro social Lugano", en el que el artista se consagra en una fiesta barrial.

También la familia de **La madrastra** vive en una linda casa con jardín en un burrio residencial de Martínez.¹⁴⁸ Y los estudiantes secundarios de **Quinto Año Nacional** pasean por los bosques de Palermo (como era tradicional) pero también se mueven con destreza por la zona central donde está la escuela (también ellos toman los colectivos sin que estos terminen de detenerse) y por barrios de la ciudad atestados de tránsito. Pero también aquí hay barrios peligrosos y por eso el taxista que ha sido asaltado aconseja a su hijo "cuidáte de Floresta, barrio bravo".

En suma, ha surgido un nuevo **mapa**, la ciudad se ha vuelto moderna, de modo que sólo los personajes modernos viven en ella con naturalidad. Su hostilidad se compensa con la aparición de un nuevo territorio, los **barrios residenciales de clase media**, que se diferencian de algunos otros suburbios más peligrosos. El viejo arrabal, no obstante, subsiste a veces en ciertos melodramas remanentes, o en la obra de directores de la vieja guardia. Por ejemplo, en **Culpable** (Del Carril, 1960), una película extraña con algo de policial y algo de reflexión metafísica, se ven arrabales suburbanos, y en ellos algo muy parecido a un conventillo.

Los territorios del interior se hacen muy poco frecuentes en el mundo de la representación de los años 60. El **campo** casi no se ve en las pantallas, en tanto que la **montaña** mantiene, en sus pocas apariciones,¹⁴⁹ su carácter de territorio ancestral y misterioso. En **Cerro Guanaco**, los cerros de Catamarca son territorio de fiestas populares en la que "los del valle" y "los de arriba" bailan, cantan y toman vino al aire libre. Hay allí, en tiempos de carnaval, procesiones en los cerros con música y banderas, hombres con máscaras que galantean a las mujeres, y arrieros que cabalgan cantando bagualas. Pero en el cerro están también las fuerzas oscuras de la tierra, que enloquecen a los hombres ambiciosos.

El **litoral** por su parte ha perdido su carácter ominoso y el río, cerca de

¹⁴⁸ También allí vemos a la maestra tomar el "colectivo 6". Luego el pequeño protagonista es enviado a Luján para su curación.

¹⁴⁹ A lo sumo, puede tratarse de lejanos territorios de origen, como cuando el personaje de Luis Sandrini en **Los chicos crecen** (Carreras, 1974) piensa en regresar a Calingasta, su pueblo natal en San Juan, y la muchacha le pregunta: ¿donde queda eso?

Buenos Aires, es nuevamente un lugar saludable y de paseo. Junto al río se concreta la seducción sentimental en **Creo en ti** y a los personajes se besan mientras se ven por detrás algunos veleros navegando. También en el río puede verse levantar vuelo a un medio de transporte ya borrado de nuestra memoria: un hidroavión. En **Una cita con la vida** el Tigre¹⁰ sigue siendo zona de refugio, pero ya no de peligrosos delincuentes sino de la pareja joven cuyo amor es incomprendido por la sociedad adulta. En la casa de madera los jóvenes inician su convivencia cotidiana, evitando las miradas de la Prefectura que patrulla la zona, y que finalmente logra encontrarlos y restituirlos a sus familias y al final feliz. La ley, ahora, parece hacer pie en este territorio que antes se mostraba como peligroso y ambiguo.

Los territorios del **extranjero** se diversifican en los 60,¹¹ probablemente de la mano del aumento de las coproducciones. Esta nueva figura, junto a otras que representan **destinos turísticos** en el país, son la mayor novedad de este modelo tradicional remanente. Hay todavía artistas argentinos que viajan a París a estudiar, como en **Del cuplé al tango**¹² que ubica sin embargo esta situación en el pasado. Luego los personajes van de allí a Madrid, en un improbable viaje en barco, que de todos modos sirve como excusa para introducir la cuestión de la música popular española en el film.

Pero también pueden verse ahora imágenes de Roma (**Vacaciones en la Argentina**), Lima (**Mi secretaria está loca, loca, loca**), Río de Janeiro (**Interpol llamando a Río**), y otros sitios del extranjero más o menos vinculados con el turismo. Este nuevo modelo "turístico" adolece de una notoria debilidad estética y narrativa, y está plagado de situaciones forzadas o inverosímiles, pero sus argumentos ofrecen una justificación para que los personajes viajen de un lugar a otro, de modo de poder mostrar los nuevos territorios del turismo. En **Vacaciones en la Argentina** (Leoni, 1966) una débil trama de comedia lleva a tres italianas que han llegado a la Argentina, en diversas perspectivas por momentos casi incomprensibles, a las Cataratas del Iguazú, Villa Carlos Paz, Mar del Plata, y una estancia. Todos estos nuevos territorios son representados apelando a figuras del turismo y del espectáculo. Roma es el Coliseo y algunas pocas calles, pero también una ciudad en la que "se ensayan escenas" y "se filma una película", en Villa Carlos Paz los personajes pasean en "anfíbio" por el Lago San Roque, en la estancia se despliega

¹⁰ Se repite aquí la típica escena de la chica que camina por la costanera pensando en suicidarse.

¹¹ Incluyendo las menciones y referencias indirectas. En **La novia** (Arancibia, 1961) Pablo (Antonio Prieto) es "una voz nueva que nos mandan a través de la Cordillera" y el padre de la novia llega en avión desde San Pablo.

¹² Aquí París es representada con los motivos más arquetípicos: el Arco del Triunfo, el Moulin Rouge, la Marsellesa.

un número musical de *malambo*. En *Mar del Plata* un personaje es llevado por *a Porcia*, para ser interrogado, a una luminosa habitación de *hotel* frente al mar. Todos los lugares del relato son ahora **destinos turísticos**¹³⁴ e incluso lo será la tradicional *noche portena*. Paradójicamente, cuando los personajes de las películas casi ya no sueñan con viajar, los relatos despliegan ante el espectador un *mapa de territorios* que pasan ahora a ser directa o indirectamente, *destinos turísticos*.

En *Mi secretaria está loca, loca, loca* todo el relato se estructura en torno de la figura de una *agencia de turismo*, con sus nuevos personajes: la secretaria (Violeta Rivas) que viaja al Perú por *recomendación médica* para curar un mal de amores, y el jefe de quien ella está enamorada. La chica recorre Lima en un auto descapotable (el mar, las corridas de toros, la vida nocturna moderna) visita luego las *ruinas preincas* y hasta se da el gusto de conocer y entrevistar a la cantante Chabuca Granda. La figura de la *agencia de turismo* brinda también la excusa para mostrar otros territorios turísticos: San Carlos de Bariloche (pesca de trucha, caza de ciervos y jabalíes, esquí) y las cantinas de La Boca, con sus espectáculos musicales. En una escena, el jefe de la *agencia* explica a sus empleados (y al mismo tiempo al espectador) que *“es hora de que entre todos los pueblos americanos, Argentina, Chile, Paraguay, Bolivia, Perú... se inicie un verdadero acercamiento turístico”*.

El Río de Janeiro del *policia* **Interpol llamando a Río** cuya estética tiene ciertos aires de *“nuevo cine”* presenta dos caras: por una parte está la *ciudad turística* con sus playas, bares y lugares nocturnos (*“cidade maravilhosa”*) y por la otra los barrios pobres (la *favela*, el morro) zona marginal donde la magia popular resuelve la trama criminal y donde los delincuentes son finalmente atrapados.

Aun en un *melodrama* remanente de los 70 como **Andrea** se cue an escenas que muestran a la manera de *“catálogo”* ciertos destinos turísticos poco tradicionales. En la Patagonia no solo hay desierto y viento permanente sino también imponentes paisajes como el Cabo Virgenes, Calafate o el Ventisquero Perito Moreno que tiene *“treinta siglos”* y *“avanza”*. La cámara muestra aquí en detalle los desprendimientos de hielo y describe la *“pequeñez de las personas frente a la naturaleza”*. Los personajes ensalzan el valor de los primeros habitantes de estas regiones (como el Comandante Piedrabuena) y expresan su admiración por sus paisajes (*“esta es una tierra para hombres y mujeres de verdad”*, *“a mí estos lugares me gustan más que nada en el mundo”*). La visión turística se enlaza aquí con una renacida mirada nacionalista sobre

¹³⁴ A respecto, puede verse también *Las vacaciones de los Camponelli* (1967), que muestra nuevas modalidades populares del consumo turístico.

nuestros territorios, que ya no solo son *destinos turísticos* consumibles sino además signos de grandezza de la patria, aunque nadie los visite

En ese sentido, la documental ***Esta es mi Argentina*** (Fleider, 1973) resulta un ejemplo desmesurado y paradigmático. La película se limita a mostrar, a medio camino entre el catálogo turístico y la exaltación nacionalista, un *mapa completo* de los distintos territorios que conforman la Argentina, sobre la explícita voz en off de Luis Medina Castro. El catálogo es vasto y redundante: la Patagonia con sus paisajes imponentes (el Lago Argentino, el Ventisquero, la cordillera, las loberías en el mar, los Parques Nacionales) pero también con sus actividades económicas (la cría de ovejas, la extracción de petróleo, carbón y gas, la tala de bosques) y hasta actividades militares, como el despegue de aviones de guerra en Ushuaia. Incluso las Islas Malvinas son aquí parte de este territorio: hay allí imágenes de las cales con mujeres y niños, de las iglesias y campos, y hasta un desfile y fiesta popular en honor al aniversario de la Reina. Los otros territorios (Mendoza, Corrientes, Mar del Plata, Buenos Aires) adquieren el mismo carácter de, a la vez, **destino turístico** y **patrimonio nacional**. En este contexto, la ciudad de Buenos Aires es poco más que una imagen de catálogo: la Orquesta de Aníbal Troilo, la Plaza de Mayo, el autódromo, el hipódromo y los estadios de fútbol, Juan Carlos Copes y María Nieves bailando en la Avenida Nueve de Julio y en la Avenida Corrientes.

En todos estos ejemplos de territorios como *destinos turísticos* no faltan los aviones y los aeropuertos, signos de la nueva modernidad que se abre al consumo ciudadano.

El mundo se oscurece (también en el cine tradicional remanente)

De algún modo, el *espíritu de época* de los años 60 (verdadera revolución cultural en la visión del mundo) logra influenciar por momentos también a este cine *tradicional remanente*, apegado a los convencionalismos y en lucha por actualizarlos a los nuevos tiempos. La década "que inventó a los jóvenes" también logra representar, en estas películas *tradicionales*, una suerte de "amor moderno", aunque de un modo más suavizado. Las escenas "en la habitación" que muestran la *seducción preliminar* se hacen más frecuentes y adquieren una mirada más adulta, tanto en parejas recién formadas como en otras ocasionales, y también (y quizás esto sea lo más novedoso) dentro mismo del matrimonio.

Las modelos muestra el amor en el mundo de los jóvenes, en el que imperan la *música lenta* (desde el tocadiscos), las luces bajas, el *whisky* y los *departa-*

mentos de soltero. Otras películas (*Aquello que amamos. Ritmo nuevo, vieja ola*) muestran las nuevas formas del amor dentro del matrimonio: el lugar de la moralidad por excelencia. Los esposos buscan formas de vivencia del **amor moderno**, que requiere de la seducción para poder mantenerse. Abundan entonces las escenas en las que la seducción se carga de un 'erotismo' antes inadmisibles: salidas a bailar, whiskies, música y palabras al oído, la cámara demorándose un poco más en la habitación de la pareja. Estamos en los sesenta, y la verosimilitud sobre las relaciones interpersonales necesariamente ha cambiado, de modo que ahora la consumación de la trama sentimental ya no es el beso, sino que ha avanzado un poco más, hasta los 'preliminares de la relación sexual'.

Otras veces, otras modalidades más cercanas al nuevo cine se filtran también en los relatos del modelo tradicional remanente, contribuyendo a entarbiar los intentos de representación optimista y transparente del mundo. Un ejemplo es la apañación, en algunas películas, de una lógica de **causalidad social** en la estructuración de los relatos. Las cosas que les suceden a los personajes, aquí, ya no se deben a la fuerza superior del destino, ni a la voluntad o fuerza moral de alguno de ellos, sino a 'la sociedad' en la que viven. En *Una cita con la vida* las causas del sufrimiento de los jóvenes se atribuyen a su contexto familiar y social (un hermano ladrón, padres que no comprenden a sus hijos) y se agravan por una cuestión económica (la pareja no tiene adonde ir y deambula peligrosamente por la ciudad). La resolución llega aquí por un doble movimiento, que de algún modo 'mezcla' el optimismo del modelo tradicional con el pesimismo del nuevo cine: los jóvenes se rebelan y se fugan, pero a la vez la madre ablanda su posición reflexivamente y acepta la consumación de la pareja.

Otra cuestión que aparece esporádicamente (totalmente ajena al modelo tradicional de los 50) es la de la representación del mundo de la **política**, incluso en términos de actividad atravesada por la corrupción. En *Creo en ti*, un melodrama a la vieja usanza, el padre de la otra mujer introduce al protagonista en la política ('necesito un hombre fuerte en la política') y lo hace solo por intereses económicos personales. Luego, incluso, veremos como se entrega una 'coima' a un hombre que sale del Congreso: aparentemente un legislador ('el dinero también sirve para comprar una huelga').

Pero lo más frecuente es que, en muchas de estas películas pretendidamente optimistas, el 'malestar' de época se filtre de modo larvado y tal vez 'inconsciente'. A su manera, el cine tradicional remanente sobrecarga la representación de la vida cotidiana de situaciones de **violencia** de algún modo naturalizadas y no sancionadas moralmente por los relatos.

En el terreno de la comedia, abundan los gags que apelan a golpes físicos o situaciones de exagerada violencia, como puede verse en *Vacaciones*

en la Argentina (un abogado da un portazo y rompe un vidrio, un ordenanza dice que "un día tuvo que retorcerle el cuello a la mujer por romper cosas", un hombre se choca accidentalmente con otro en el aeropuerto y éste arma un verdadero escándalo, un paisano ve el cuadro abstracto que está pintando la joven italiana y le apunta con una escopeta, etc.). En este y en otros filmes, se repite el lugar común de la consabida gresca en la *boite*, donde vuelan platos y trompadas y todos los personajes terminan presos. Lo notable es que este tipo de situaciones no se muestran como hechos excepcionales ligados al desarrollo dramático, sino simplemente como datos conocidos y naturales de la vida social, casi en el plano del costumbrismo.

También en el terreno del *melodrama* son ahora comunes las grescas. En ***Del cuplé al tango*** la salida en auto descapotable por el centro termina en una gresca en el *Parque de diversiones*, simplemente porque unos jóvenes se burlan del sombrero que usa un personaje. Por su parte ***Quinto Año Nacional*** impregna de una importante dosis de violencia el mundo cotidiano de los jóvenes estudiantes. El padre de un alumno, que es taxista, vive con miedo de ser asaltado por "pasajeros sospechosos", y sus miedos se harán realidad cuando es asaltado violentamente en *Florencia*. Más tarde, el mismo hombre cachetea a su hijo que quiere dejar el Colegio (el Nacional, si aunque tenga que llevarse a patadas), actitud que parece justificada por el relato, atendiendo a la condición social y cultural del personaje. Ya hemos mencionado, también, el desenlace trágico de la historia de uno de los jóvenes, que termina asesinado después de "descamarse" en el mundo de la noche y las mujeres de mala vida.

En los filmes tradicionales de los años 70 la violencia como hecho "natural" sigue instalada, y aun con más fuerza, en el terreno de lo cotidiano. En ***Mi amigo Luis*** (1971), que muestra escenas cotidianas de la vida del cuartel a la manera tradicional, el sargento y los cadetes asisten a una *boite* en la que se arma una gresca de la que los militares participan gustosos, casi como si se tratara de un deporte (siempre se tienen 20 años en algún lugar de las trompadas). En la misma línea, se cuenta también como un hecho natural que en el Colegio Militar los cadetes solucionan sus conflictos a golpes de puño, "detrás de la piletta".

Y en ***Los chicos crecen*** (1974) melodrama de carácter absolutamente tradicional, hay una escena de violencia entre amigos que recuerda a ciertas situaciones moralistas de los años 30. Antonio (Luis Sandrini) le da una trompada a su amigo porque este se niega a reconocer a sus hijos. Luego, la relación de amistad continuara adelante sin problemas y no se hablara más del tema. De algún modo, como se ve, fracasan los intentos del cine tradicional remanente por actualizar las figuras del optimismo transparente en la

representación del mundo, y este adquiere por momentos un carácter oscuro y peligroso, incluso más allá de la voluntad de los realizadores

Hacia finales del modelo, nuevas debilidades

Extrañamente, el **modelo tradicional** se acerca en su ocaso al mismo carácter incoherente que lo caracterizó en sus lejanos orígenes, treinta años atrás. **debilidad** incoherencia e hibridación narrativas como se puede apreciar en varias películas de la época. **Vacaciones en la Argentina**, como ya se dijo, es un ejemplo extremo: con su argumento inverosímil, débil y confuso. No se entiende, por ejemplo, el parentesco o el motivo del viaje de las italianas a la Argentina, y la película está plagada de situaciones forzadas o incomprensibles. El caso policial que se plantea en tono de comedia, es totalmente increíble sin llegar a ser gracioso: a un personaje se lo llevan preso acusado de robar unas joyas en Chile, que aparecieron en Mar del Plata. El hombre se defiende: "no soy un ladrón ni tampoco un asesino" y de pronto, sin explicaciones, el caso se resuelve (el verdadero culpable ha confesado). También el final es incoherente: había un juicio en danza por unas tierras, y llega la noticia de que Jorge Rodríguez lo ha perdido, pero insolitamente el ganador del juicio decide ceder las tierras. Toda la película, en verdad, parece no ser más que una excusa para mostrar paisajes turísticos alternados con números musicales al viejo estilo, pero sin lograr articular estas situaciones en un relato coherente. El caso policial mencionado, por ejemplo, solo cumple la función de llevar la acción a Mar del Plata.

Mi secretaria está loca, loca, loca la otra comedia que se ha mencionado, está también plagada de incoherencias y desmesuras narrativas. La cámara se pasea por distintos lugares del Perú (ruinas preincas, corridas de toros en Lima, etc.) y de Bariloche, y alterna estas escenas con números musicales de Violeta Rivas, Los In y Chabuca Granda, sin ninguna justificación narrativa. Incluso un policial de tono más moderno, como **Interpol llamando a Río** trabaja las mismas figuras de un modo similar: cuando el relato sigue a los delincuentes profugos hasta las playas de Brasil, y la cámara se demora mostrando los bares de Río, sus playas, su música, su vida nocturna.

También el modelo remanente de los 60 apela abundantemente a la conocida articulación de **mecanismos de figuración** que sitúan el relato de ficción en el mundo real, y conocido por los espectadores. Los denotata parecen nombrar ahora distintos sitios de la ciudad de Buenos Aires (la Avenida del Libertador General San Martín, en **La novia**, el Norma, número uno en la calle Córdoba, en **Quinto Año Nacional** y cosas por el estilo, pero

cada vez más se usan para nominar a distintos sitios de interés turístico. Como se dijo, éstos empiezan a ser mostrados y llamados por su nombre profusamente: la mayoría de las veces sin mayores justificaciones narrativas. En *Interpol llamando a Río* —por ejemplo, la ciudad de Río de Janeiro es mostrada en todo su esplendor turístico, pero sin embargo la conocida orquesta de Leopoldo Federico— que interviene con un número musical en una boîte, no es mencionada en el relato por su verdadero nombre. Este dato significativo marca el desplazamiento que se está operando en los intereses de la argumentación en este período.

Por su parte *Vacaciones en la Argentina*, además de mostrar casi como un paseo de vacaciones y llamar por su nombre a sitios tales como el Lago San Roque, Mar del Plata y las Cataratas del Iguazú, reedita también la vieja figura de las luces del centro con nuevos carteles comerciales que ahora son bien legibles —se diría que como un inserto publicitario (Thompson y Williams: IKA, Cognac Pedro Domecq).

En definitiva, en la búsqueda de actualizar y “mantener vivo” al modelo, las distintas fragilidades narrativas conviven con una notable audacia y proliferación de recursos —los que entonces van perdiendo su fuerza tradicional. Se multiplican —por ejemplo— los *raccontos* destinados a “clarificar el mundo” y los *flash backs*, muchas veces más ornamentales que funcionales, así como el uso de subniveles narrativos sin mayor justificación. Se trata de un exagerado arsenal de recursos que se utilizan para narrar simples y remanidas historias de carácter melodramático o de artistas, que en verdad no los necesitan.¹¹⁴

Al mismo tiempo, los mecanismos *autorreferenciales* se vuelven extremos en los 60 (y más aun entrando a los 70), acercando curiosamente las manifestaciones remanentes del modelo tradicional a sus orígenes en el formato de la revista musical. En la comedia *Yo gané el Prode, ¿y usted?* hay varias secuencias en el ámbito de un canal de televisión, en el que se hace un programa que presenta semanalmente a los ganadores del “Prode”. Curiosamente, el conductor del programa es un conductor real y popular de la televisión —quien es llamado por su verdadero nombre artístico (Sívio Soldán)— en tanto que el carterante Raul Lavie adquiere un nombre de ficción (Polo Roldán). Tam-

¹¹⁴ Una cita con la vida (Del Carril, 1968), —a pesar de solida en lo narrativo— también, se arriesga a “correr las expectativas” de una más completa modernización de los niveles narrativos. La pareja de jóvenes protagonistas se cuenta sus respectivas historias, y el relato entonces da pie a sucesivos *raccontos* de narradores personales. Pero *Los chicos crecen* (Carriera, 1971) otro melodrama tradicional —remanente— —aunque avanza en los recursos de modernización temporal—, cuando Antonio (Luis Sandrini) rememora situaciones de su vida pasada con los niños, el relato actual —a su vez— repite escenas que ya se han visto —recurso por demás innecesario.

bien está aquí el *Pato Pastoriza*, futbolista y dueño de una pizzeria en la ficción, obviamente representado por el futbolista del mismo nombre.¹⁵⁵

En **Los chicos crecen** hay un juego significativo similar entre el mundo de la ficción y el de la vida real, en la escena en que *Carlos Gardel* canta *Mi Buenos Aires querido* en una fiesta en honor del *Príncipe de Gales*. El personaje, claro está, es interpretado por un actor, pero la banda de sonido corresponde a una grabación auténtica de Gardel. Algo similar sucede en la secuencia en que se presenta *Anibal Troilo* en una boîte de cierto nivel (hoy *debut Anibal Troilo*). También aquí, el artista es representado por un doble en la imagen, pero no en la banda de sonido. La escena, además, da lugar a comentarios autorreferenciales ("¿y a éste quien lo conoce?" [Acordate lo que te digo, este gordito va a ser famoso...]).

Se nota aquí la influencia, no solo en el plano artístico sino además en el comercial, de la televisión, el nuevo medio de comunicación que comienza a extenderse masivamente en este periodo. La desproporcionada ocupación de los realizadores por "disimular" narrativamente la presencia de números artísticos y otras referencias a la pantalla chica recuerdan, también, al desparpajo con que se presentaban los números artísticos en los primeros filmes de los años 30, bajo el influjo directo del medio radiofónico. También aquí, los artistas son mostrados al público (que se supone ya los conoce) con desmesurados guiños y sin mayor justificación narrativa.

Otro tanto sucede con los muestrarios turísticos desplegados en las películas remanentes de los 60. También en este punto, la incorporación de este tipo de escenas da lugar a desmesuras narrativas. En **Andrea**, por ejemplo, entre otros recursos tradicionales usados con sorprendente "libertad expresiva", está la voz en off femenina por medio de la cual habla la "provincia de Santa Cruz", y que brinda datos tales como cantidad de habitantes de la misma. Al mismo tiempo, se exagera una mirada nacionalista en la presentación de estos sitios turísticos (*Río Gallegos*, *el Cabo Virgenes*, *Calafate*) que conlleva a la vez cierta intención pedagógica.

Esta es mi Argentina (Fleider, 1973) como dijimos, lleva el muestrario y la mirada nacionalista pedagógica al extremo. La película comienza con una introducción a cámara de Luis Medina Castro, con un mapa de la Argentina detrás, y desde allí hasta el final no es otra cosa que un muestrario completo de nuestras bellezas turísticas y nuestras riquezas naturales. Aquí, tanto las ciudades, parajes o monumentos como los números artísti-

¹⁵⁵ También escuchamos, en una entrevista televisiva en la calle, a un ciudadano afirmar que si él "se va a Prode" desea "comprar los mejores jugadores para River a ver si ganamos un campeonato".

cos son mostrados y llamados por su nombre. Sin embargo, los sitios más típicos de Buenos Aires y sus luces del centro se dan por conocidos, en tanto que los del interior se describen en detalle con una fuerte intención "pedagógica", con especial énfasis en las denominaciones institucionales (el edificio de Gas del Estado en Pico Truncado, el "Monumento al petrolero" conocido por los pobladores como "Gorosito" y los tanques de YPF en Caleta Olinda, la placa de la Fuerza Aérea Argentina en el aeropuerto de las Islas Malvinas, etc.). Ha desaparecido ya por completo todo rasgo argumental, en tanto que la retórica argumentativa vuelve a ser potente aunque surge a la superficie de modo descarnado, y todo el film no resulta otra cosa que un panfleto o alegato "nacionalista".

Con desmesuras como estas se va apagando en el cine argentino la potencia estética y argumentativa del *modelo de representación tradicional*, o *modelo del sentimiento*. No obstante, el mismo, que ha sido verdaderamente central en nuestra historia cultural, habría de resultar todavía "productivo" en las décadas siguientes: no solo en la pantalla grande sino además en la televisión, que habría de recoger muchas de sus figuras y modos de representar la realidad. Sin ir más lejos, la televisión argentina heredaría del *cine del sentimiento* su fuerte carácter autorreferencial, convirtiéndose con los años en la nueva plataforma de presentación de los "artistas populares", y a la vez de construcción imaginaria de identificaciones.

Pero, eso sí, nunca volverá a desplegarse una homogeneidad en la *representación del mundo* y una fuerza expresiva eficaz para imponerla como las que impuso durante su esplendor en los años 40 y 50 el *modelo tradicional de representación*.

Sobre los restos del modelo, la mujer como objeto sexual

Abruptamente surge en los años 60 de las entrañas del *modelo del sentimiento* un nuevo tipo de mujer, impensable solo algunos años antes. Llevando más a a del límite la figura de la mujer moderna, y encarnado casi exclusivamente por las jóvenes y exuberantes Isabel Sará y Libertad Leblanc, hay ahí una mujer que se muestra a los hombres (lo más desnuda posible), y cuyo cuerpo despierta los poderes del deseo. Casi siempre es esta una mujer más o menos "ingenua", sobrepasada por las consecuencias que su cuerpo provoca en los hombres y en ella misma. Ya en *Sabaleros* (Bo, 1959) melodrama "testimonial" remanente ambientado en el mundo salvaje del litoral, se insinúan los primeros rasgos del nuevo tipo de personaje. Ya en esta película,

Isabel Sarli se bana desnada en el río mientras un hombre la observa, en una escena bastante más audaz que los antecedentes del modelo del sentimiento.

Hay aquí, novedosamente, largas secuencias que muestran el duro trabajo de los pescadores de sabalos: los vemos entrar a caballo con sus redes en el río, y luego cargar los pescados con palas y procesarios. Entre las pescadoras está la sensual Angela (Isabel Sarli) la hija del patrón, quien es mirada lascivamente por el capataz. Hay también una villana (Aba Mijica) la patroncita, de aspecto masculino, que fuma cigarrillos y reboza desprecio, y que luego adoptará como amante al capataz. Las figuras distorsionadas recuerdan a las de **Prisioneros de la tierra** o **Las aguas bajan turbias** y se agregan a ellas otros motivos tradicionales, como el de la canción como ancla: *¡sabaleros, de agua y barro es nuestro mar, pero la esperanza tiene la forma de mujer...*).¹

Se percibe aquí, notadamente, un clima extremo de violencia. En los ranchitos miserables el padre detiene una golpiza que le está dando la patroncita a su hija con un insolito argumento: *a mi hija le pego yo, pero si alguno la toca lo mato*. Por momentos, ya aquí, la violencia se desliza imperceptiblemente hacia el erotismo, como la escena de la pelea de las mujeres en el barro o la del manoseo (intento de violación) del capataz en la orilla.

En un mundo salvaje, en el que abundan desmesuradamente los cuchillos, la naturalización de la violencia alcanza también al mundo de la política, cuyos ecos lejanos de corrupción alcanzan a la comunidad de pescadores del litoral. Se sabe, por ejemplo, que hay elecciones (*"¡viva el caudillo!"*) con fraude, y un par de "profugos" de la violencia política (de saco y corbata) llegan hasta la orilla del río. Se escuchara entonces hablar de *trata de blancas* y *tráfico de estupefacientes*, como trasfondo de una corrupción que se menciona pero no se muestra. Finalmente, uno de los hombres es brutalmente "secuestrado" y asesinado por los mismos oscuros motivos políticos.

En la línea principal del relato (por cierto bastante débil) el Gringo (Armando Bo), otro laborioso pescador hijo de inmigrantes, termina matando a patrón en duelo a cuchillo, como resarcimiento de una vieja deuda. Siempre en la línea convencional del melodrama, surge el deseo de Angela por este hombre inconveniente, pero ahora el amor prohibido se concreta en un encuentro furtivo en el rancho, en el que los vemos besarse con pasión y sus preámbulos. En el final, el Gringo es golpeado cruelmente, hasta que su rostro queda ostensiblemente manchado de sangre, subido luego a un camión y arrojado en un basurero. Pero el hombre sobrevive: se levanta y camina penosamente hacia el amanecer, en un final abierto a la manera del nuevo cine.

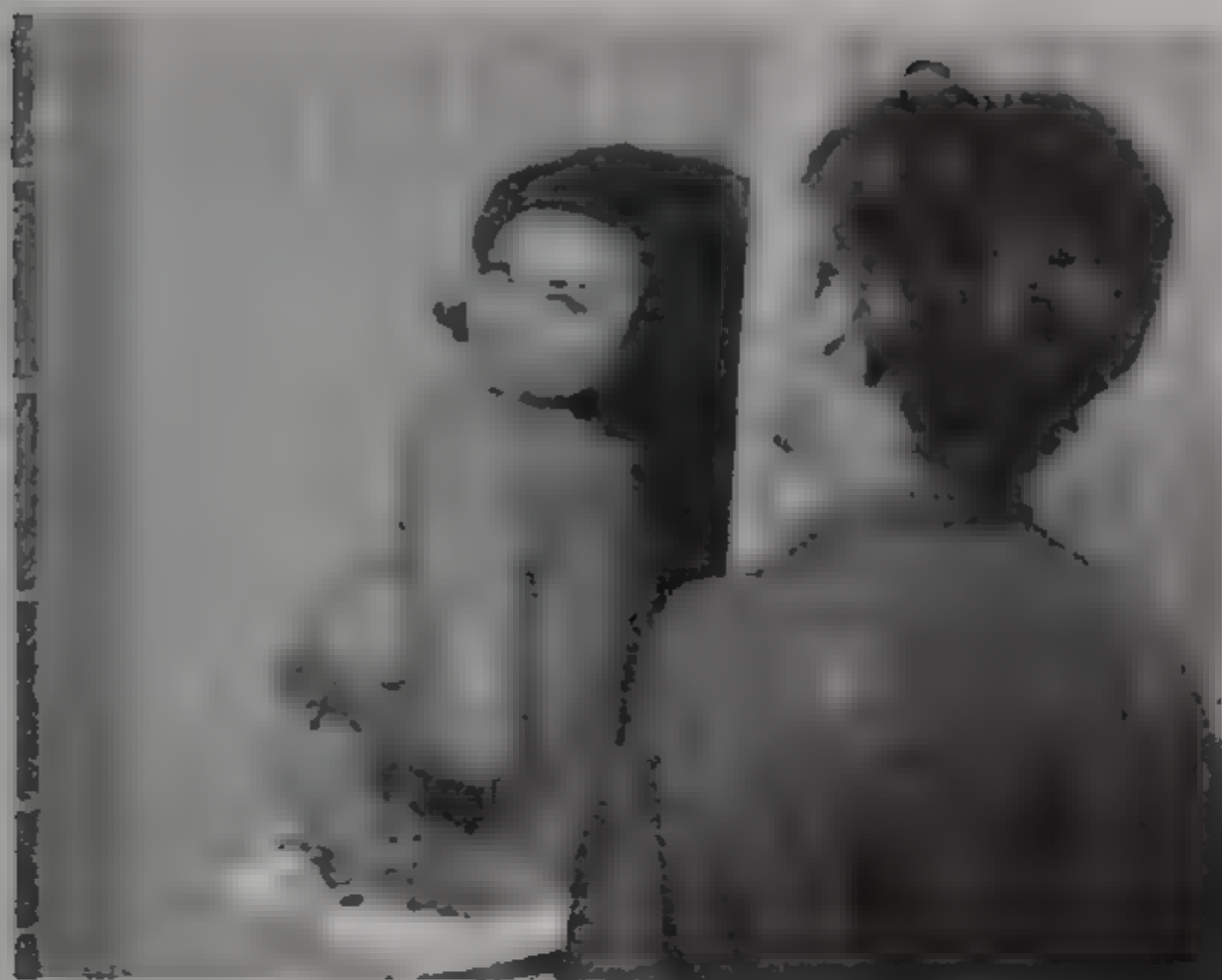
En **Fuego** (Bo, 1968) los atributos de Laura (Isabel Sarli) habían de resumirse en un solo carácter: el apetito sexual incontrolable, que ahora ocupa el

centro del relato. *Laura* es, por lo que parece, una señora de buena posición que se aburre terriblemente de su vida en un pueblo de montaña, y que busca hombres indiscriminadamente para saciar sus instintos sexuales (*"si no fuera por los buenos amigos"*). Incluso, la mujer mantiene una relación erótica homosexual cargada de connotaciones siniestras y violencia, con el "ama de llaves" (interpretada también por Alba Mujica). No obstante, de algún modo se sugiere que *Laura* es (o ha sido en sus orígenes) algo así como una "mujer moderna" que ha sucumbido luego a la potencia irrefrenable de su propio deseo sexual.

La animalidad de la mujer sexual, reforzada en algunas escenas por un abrigo de piel que apenas cubre su cuerpo "ardiente", es extrema: ella no puede dominar su deseo, que incluso es explicado como una verdadera "enfermedad". *Laura* visita a un médico, y ni siquiera en la revisión ginecológica puede evitar excitarse hasta el orgasmo. "Es una neurosis sexual —dictamina el doctor— una exageración patológica de la libido... muchas veces se las llama ramera, prostitutas, y son enfermas...".

Paradójicamente, se retoman varias figuras del modelo tradicional, aunque obviamente las mismas han cambiado radicalmente su significación y su resolución, y más bien resultan "refutadas" por el nuevo modelo. Un hombre (Armando Bó) se enamora a "primera vista" de *Laura*, pero lo hace cuando la ve bañarse, desnuda, en el lago. El hombre parece en principio cargar con los atributos del amor sentimental (*"juré no volver a enamorarme, pero tuve una desgracia enorme: la vi a usted en el lago"*). Y sin embargo, la relación se resuelve de inmediato para el lado del amor salvaje: sin más demora los dos se besan furiosamente en un gallinero, él la toca sin ningún pudor y se sugiere claramente que sucede allí, rápidamente y sin ningún preámbulo, la relación sexual.

Hay también algún resabio del amor sentimental, aunque el mismo funciona más bien como comentario paródico. "Quiero casarme contigo —confiesa él— defenderte de todo y especialmente de ti misma". Y ella responde, "Quiero ser buena". Pero luego, de inmediato, ella se muestra más bien como una "mujer moderna" llevada al exceso y confiesa "quiero ser libre, y no puedo ser fiel a nada ni a nadie". De hecho, a lo largo de todo el film, la mujer no hace otra cosa que buscar incansablemente satisfacer sus instintos sexuales con cualquier hombre que tenga a mano. Hay, incluso, toda una secuencia de montaje o secuencia resumen en la que se la muestra teniendo relaciones con varios desconocidos en la nieve. Hay también escenas autoeróticas, en las que Isabel Sarli se acaricia, se frota, se pasa la lengua y se revuelca sola bajo las sabanas. Sin embargo luego *Laura* se casa con el ingeniero en una boda en la iglesia. Pero la fuerza sexual de la mujer es irrefrenable, y el final llega



Fuego, Armando Bó, 1968

En las películas de Armando Bó Isabel Sarli vendrá a representar por primera vez, de modo descarnado, la sexualidad femenina. El cuerpo de la mujer es ahora objeto de deseo, que se expone ante la mirada ávida de los varones (personajes y espectadores).

trágicamente con los suicidios de los dos personajes y la imagen espectral de la pareja que cierra el relato.

Al mismo tiempo, la película se liga también al *modelo turístico*, ya que esta filmada en su mayor parte en paisajes naturales de la cordillera, en San Martín de los Andes. Luego, sin mayores justificativos, el relato pasa a New York, adonde la pareja viaja en busca de la opinión médica de un especialista acerca de la terrible enfermedad que conmueve a la mujer. De hecho, las películas de Armando Bo llevan a menudo a la figura semidesnuda de Isabel Sarli a distintos destinos *turísticos*, de características más bien salvajes: las cataratas del Iguazú (*India*, 1960), la Isla de los Lobos de Punta del Este (*Y el demonio creo a los hombres*, 1960) México (*La diosa impura*, 1964) las playas de Venezuela (*Lujuria tropical*, 1964) o de Brasil (*Favela*, 1961; *La leona*, 1964).

De distintas maneras, las películas de Bo retoman ciertos tópicos del *modelo tradicional*, aunque llevándolos a un exceso que puede llegar a interpretarse como una mirada paródica y que en todo caso aniquila por completo la significación original que los mismos tenían. En *La mujer de mi padre* (1968), el personaje de Isabel Sarli se debate en un *triángulo amoroso*, pero aquí los dos hombres son nada menos que padre e hijo, interpretados también por padre e hijo en la vida real (Armando Bo y Víctor Bo). Otras veces se vislumbran desdibujadas otras figuras *tradicionales*: en *Favela*, la Sarli es una artista que triunfa en los escenarios, y en *La diosa impura* el artista es un pintor que la retrata desnuda, pero totalmente borracho y drogado.

El territorio salvaje del litoral suele ser propicio para situar el cuerpo exuberante de la Sarli (*El trueno entre las hojas*, 1958; *Sabaleros*, 1959; *La tentación desnuda*, 1966). Hay también aquí *trabajadores rurales* explotados y *capangas*. Pero claro está: nada más alejado del *modelo sentimental* que estas películas, ya que la trama 'sentimental' se resuelve ahora, casi infaliblemente, por el camino de la *violación*, única respuesta esperable de los hombres ante la exuberante *mujer sexual*.

Se da inicio así a una nueva propuesta de *modelo de representación* que pone en escena burdamente, en términos de una mirada 'adulta', el mundo hasta ahora elidido de la sexualidad. A la par de las películas de Isabel Sarli está toda la serie de filmes de Libertad Leblanc, de características en general similares. Por ejemplo, en *Furia en la isla* (Cabalrou, 1976) la Leblanc interpreta a una pulposa e ingenua muchacha que vive en una isla del Tigre, y que resulta acosada por un grupo de hombres que además son *ladrones*.

Este nuevo *modelo* se habna de desarrollar profusamente en los 70 y también después, y alcanzaba cierto grado de masividad, aunque sin llegar a conformar una cosmovisión hegemónica en la representación de la realidad. En

una variante comica, que puede considerarse incluida en el mismo *modelo*, habra tambien una larga serie de comedias picarescas ambientadas en *hoteles por hora* u otros sitios igualmente ocultos de encuentros amorosos. Como ejemplo puede verse ***Villa Cariño está que arde*** (Vieyra 1968) o cual quiera de las películas de la dupla Olmedo Porcel. El hecho es que en todas estas películas aflora a la superficie precisamente aquello que el *modelo del sentimiento* se ocupó de mantener pudorosamente oculto y bajo control durante décadas: el mundo de la sexualidad, bajo la forma del exhibicionismo del cuerpo de la mujer ante los ojos del hombre. De hecho, este es un cine que por primera vez se dirige a un público casi exclusivamente masculino.

En definitiva, esta modalidad de *representación del mundo* que pone el foco en la exhibición del cuerpo femenino y la aceptación de la *sexualidad salvaje*, convive en las pantallas con la vertiente sentimental del *modelo tradicional remanente*, y con la mirada intelectual y crítica del *nuevo cine*. Esto no hace más que confirmar, por una parte, el quiebre definitivo del *modelo tradicional del sentimiento*, con su homogeneidad absoluta y su potente retórica para proponer un *mapa del mundo*, y con sus claras claves de interpretación sobre el mismo. Y al mismo tiempo, es una clara señal de la dispersión cultural y "de sentido" en la sociedad argentina a partir de los años 60, que ya nunca volvería a coincidir en una única cosmovisión como terreno común de debates.

Bibliografía

- ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas: *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995
- AUMONT, Jacques; y otros: *Estética del cine*, Paidós, Buenos Aires, 1997
- BARTHES, Roland; TODOROV, T.; METZ, C. y otros: *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Jorge Alvarez Editores, Buenos Aires, 1967.
- BARTHES, Roland, y otros: *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1967
- BENJAMIN, Walter: *El arte en la época de su reproducción mecánica*, en "Sociedad y comunicación de masas", FCE, México
- BERGER, P. y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968
- BIRRI, Fernando: *Fernando Birri Pionero y peregrino*, Contrapunto, Buenos Aires, 1987
- BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon y otros: *Problemas de estructuralismo*, S XXI México
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988
- BRECHT, Bertolt: *Escritos sobre teatro*, Nueva visión, Buenos Aires, 1963
- BURCH, Noel: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Cátedra, Madrid, 1991.
- BURGELIN, Olivier: "El Mercado de Mensajes", en: *La Comunicación de Masas*, A.T.E., Barcelona, 1984
- BURCOYNE, Robert: *El narrador en el cine. Lógica y pragmática de la narración impersonal*, Rev. Poethique, Wayne State University.
- CABRERA, G.: *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, ECA, Buenos Aires 1989
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F.: *¿Cómo analizar un film?*, Paidós, 1991.
- CASTAÑA, Gustavo: *Generación del 60, un mito transparente en Crisis*, Buenos Aires, S F
- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. I y II, Ed. Tusquets, Buenos Aires, 1999.
- COOK, Pam: *Cinema Book*, BFI, Londres, 1985
- COUSELO, Jorge M.: *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*, Corregidor, Buenos Aires, 1974
- COUSELO, J. M. y otros: "Aspectos del Nuevo Cine" en *Historia del cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992
- DEUSCHE, Jacques: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos-tan, Barcelona, 1966
- DELLEUZE, Gilles: *Estudios sobre Cine*, Paidós, Buenos Aires, 1984
- DI NUBILA, Domingo: *Historia del cine argentino*, Schapire, Buenos Aires, 1960

- DOGAN, Matei y PAHRE, R.: *Las nuevas ciencias sociales, la marginalidad creadora*, Grijalbo, México, 1993.
- DUCROT, Osvald, TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997
- ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Buenos Aires, 1988.
- EBZENSBERGER, H.: *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, Rev Sur, N° 300, mayo de 1966
- FELDMAN, Simón: *La Generación del '60*, Legasa, Buenos Aires 1990
- FERREIRA, Fernando: *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 1995
- FERRO, Marc: *Cine e historia*, Ca N° 10-11, Ed Albatros, Paris, 1976
- FREUD, S.: "El malestar en la cultura" en *Sigmund Freud. Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Ideología, cultura y poder*, SEUBE, CBC, Buenos Aires, 1995
- GLASER, Barney; STRAUSS, Anselm: "El método de comparación constante de análisis cualitativo" en *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, Aldine Publishing Company, Buenos Aires, 1967
- GETINO, Octavio: *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, Filmoteca de la UNAM, México, 1982
- GONZÁLEZ REQUEÑA, Jesús: *La metatona del espejo*, Inst. de Cine y Radiotelevisión (Valencia) Inst. for the Study of Ideologies & Literatures (Minneapolis), 1986
- GRIEGO Y BAVIO, Alfredo: *Cómo fueron los '60*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1995
- GUVERN, Roman: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974
- HELLER, Agnes: *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona, 1997
- HUESO MONTON, Luis: *Los géneros cinematográficos*, Ed. Mensajero, Madrid
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer*, Taurus, Madrid 1987
- JENSEN, K. B., SCHUDSON, M. y otros: *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Bosch, Barcelona, 1993
- JESUS BARBERO, Martín: *De los medios a las mediaciones*, Mass Media, México, 1987.
- KRIGER, Clara; PORTELA, Alejandra (comp.): *Diccionario de realizadores, Cine latinoamericano*, Del Juguero, Buenos Aires, 1997.
- LANDI, Oscar: *Crisis y lenguajes políticos*, CEDES N° 4
- LE GOFF, Jacques: "Las mentalidades. Una historia ambigua", en Le Goff, Jacques; Nora, Pierre: *Hacer la historia*, Laia, Barcelona, 1980
- MALLIMACCI, Fortunato: *Cine e imaginario social*, UBA, Buenos Aires, 1997
- MAYNTZ, Renate; y otros: "El análisis de contenido" en *Introducción a los métodos de la sociología empírica*, Alianza, Buenos Aires, 1976
- MARANGHELLO, César: *Hugo del Carril*, C E A L., Buenos Aires, 1993
- MARCHINI, Néstor (coord): *Leer a Durkheim. La teoría de las presentaciones colectivas en Emile Durkheim*, Catálogos, Buenos Aires, 1996
- METZ, Christian: "El film de ficción y su espectador", en *Cine: el significante imaginario*, Gilli, Barcelona 1979
- MONTERDE, José Ennque: *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986
- MORIN, Edgard: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972

- MORIN, Edgard. *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967
- NATTIEZ, J. J. y otros. *Problemas y métodos de la semiología*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1979
- NETTIL, Patricia. "De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Entrevista con Robert Darnton" en Hourcade, Eduardo, y otros: *Luz y contraluz de una historia antropológica*, Biblos.
- PARRET, Hernán: *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*, Edicial, Buenos Aires, 1995
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Buenos Aires, 1996
- PONS, Ignacio: *Programación de la investigación social*, CIS, Madrid, 1993
- POSADAS, Abel. "Carlos Schlieper: cine prohibido para mayores", en *Cine argentino: la otra historia*. Ed. Letra Buena, Buenos Aires, 1994
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*, Ed. du Seuil, 1975.
- SCHATZ, T. *Los géneros de Hollywood*. Temple University Press, Philadelphia, 1981.
- SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires, 1987
- SILVERSTONE, Roger. *Televisión y vida cotidiana*, Amortortu, Buenos Aires, 1996.
- SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, México, 1992
- TUDOR, Cine y comunicación social, Barcelona, Gili
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Península, 1980
- ZATONYI, Marta: "Las dos vertientes" en *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*, CP67 Editorial, Buenos Aires, 1990

Anexos

La radio argentina y su audiencia

Los primeros ensayos radiotelefonicos fueron hechos en el pais en 1910, en la localidad de Bernal por el propio Gugliermo Marconi. Pero el punto de partida fue el 26 de agosto de 1920, fecha considerada por algunos historiadores como la primera transmision radial del mundo con continuidad en el tiempo. Esa noche, un grupo de aficionados integrado por Enrique Susini, Miguel Munica, Cesar Guerrico y Luis Romero instalaba un modesto equipo en la terraza del Teatro Coliseo y transmitia la opera "Parsifal" de Ricardo Wagner. Nace asi la primera emisora radial de nuestro pais, LOR Radio Argentina, de la mano de ese grupo de aventureros que pronto seran conocidos como "los locos de la azotea". Poco despues, en 1922, comienza transmitir LOX Radio Cultura, que al ser autorizada a emitir mensajes publicitarios pasa a ser la primera emisora comercial del pais.

Rapidamente el nuevo medio va ganando en popularidad, en base a la transmision de emisiones musicales, deportivas e informativas, tanto en lo referente a situaciones corrientes y cotidianas como a los grandes acontecimientos nacionales (llegada de huéspedes ilustres, festejos populares, desfiles militares, acontecimientos politicos).

En setiembre de 1923 una tensa audiencia se arremolina en torno a los aparatos receptores para sufrir con la transmision de la pelea Firpo Dempsey y al siguiente año pueden escuchar el partido entre Argentina y Uruguay, jugado en la cancha de Sportivo Barracas.

Para mediados de la decada del 30, en Buenos Aires, se destacaban Radio Belgrano, Radio Splendid, Radio Excelsior, Radio El Mundo y Radio Mitre, en tanto que unas 20 emisoras podian ya ser escuchadas en el interior del pais. El propietario de Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, tuvo la iniciativa de ir armando la "Cadena Argentina de Broadcasting", que originalmente transmitia programas al interior del pais telefonicamente. Poco despues, debido al alto precio de las comunicaciones, la modalidad fue dejada de lado, pero pudo ser reemplazada por el nuevo sistema de "onda corta", que permitia la salida al aire de los programas mas importantes.

La expansión del negocio de la radio y de su audiencia lleva a las emisoras a diversificar sus ofertas y sus géneros. En los años 30 la popularidad de la radio argentina estalla, sobre todo, a partir de los géneros musicales y del radioteatro.

Los estudios de la radio, para esa época, convocaban a las más conocidas figuras artísticas para la transmisión, con público en las salas, de diversos programas musicales que pronto se ganaron el apasionado apoyo de los oyentes. Radio El Mundo, por ejemplo, transmitía en vivo varios programas desde su lujoso edificio de la calle Maipú 555, de estilo art deco. En sus 4 pisos la emisora contaba con 7 estudios y 2 auditorios, uno de ellos con capacidad para 500 personas.

También Radio Belgrano transmitía habitualmente con la presencia de público desde sus propios estudios, por los que desfilaron las grandes figuras del tango (Francisco Canaro y Libertad Lamarque, entre tantos otros), pero también reconocidos músicos de jazz, como René Cuspito. Programas como "Los jueves de gata de Federa", auspiciado por el jabón del mismo nombre, eran muy escuchados a mediados de la década del 30. Radio El Mundo, incluso, trasladó sus técnicos hasta el Teatro Casino, a dos cuadras de la emisora, y transmite desde allí el programa "Ronda de ases" (con la presencia de importantes figuras tales como Fresedo, Troilo, Luis Arata y varios más) como un modo de ampliar la capacidad del auditorio para el público. El programa era presentado por Aceite Cocinero (de la empresa Molinos Río de la Plata), y animado por Jaime Font Saravia.

En una época en la que el cine, el otro flamante medio, establece numerosos vasos comunicantes con la radio, son varias las películas que se filman en esos mismos estudios, y que relatan en sus argumentos la vida de los artistas en el medio radiofónico. En Radio Belgrano se filma la película **Idolos de la radio** (con Ada Falcón, Ignacio Corsini, Oanda Bozán y Tito Lusiardo). En los estudios de Radio El Mundo se filma poco después **Dos amigos y un amor**, la primera película de Pepe Iglesias (El zorro) y del director Lucas Demare, y años después habrían de filmarse allí otras varias películas: **Melodías Porteñas**, protagonizada por Enrique Santos Discépolo (Discépolín), propone en 1937, en tono de farsa, una mirada burlona sobre el mundillo de la radio, poniendo el acento en la influencia negativa de las presiones comerciales de los anunciantes sobre la programación.

Era común también que los artistas estrenaran sus canciones en la radio. Libertad Lamarque, por ejemplo, estreno muchos de sus tangos en programas radiales, incluso varias versiones de canciones que luego no fueron grabadas.

Para esa época, al parecer, la industria del disco estaba bastante vinculada con la radio. Jaime Yanquelevich, de Radio Belgrano (y no solo él), solía

llevar a la radio a todos aque los cantantes y orquestas que estaban grabando sus discos. Claro que como parte de un mecanismo de promoción, esas presentaciones en la radio no eran pagadas a los artistas. Años más tarde, incluso, las grabadoras llegarían a pagar por las pasadas en la radio de determinados discos o canciones.

El otro formato de programa de gran popularidad fue por entonces el 'radioteatro', indudablemente heredero de otros géneros populares como el folclore y el drama gauchesco. Ya desde sus orígenes en el país la radio había gestado un género que dio en llamarse 'revista radioteatral' en el que se combinaban números de música con la representación de breves escenas de ambiente campesino. En la programación radial de 1933 había ya en el aire cuatro compañías radioteatrales, y poco después se produce una verdadera explosión del género.

Durante toda la década del 30 (y también en las que le siguen) lo común era que toda la familia se reuniera en la casa para escuchar los programas más populares, especialmente los radioteatros. Se cenaba con la radio prendida y después se sentaban todos alrededor de ella, del mismo modo que décadas después se haría con la televisión. Pero también eran muy escuchados los programas musicales. Si había una fiesta, por ejemplo, se prendía la radio y toda la familia y sus invitados se movían al ritmo de los 'bailables'.

En los años 40, con el boom de las grandes orquestas, la radio mantiene su popularidad y sigue llevando a las más famosas orquestas a sus estudios. Los programas bailables difundían la fórmula 'típica y jazz', además de otras nuevas propuestas. Uno de los programas más populares y originales fue el llamado 'El radio cine Lux', ciclo que se siguió emitiendo hasta los años 60. En el programa, que salía al aire los sábados a las 22 hs., se transmitía una película por radio en el lapso de una hora. Obviamente, se trataba de adaptaciones radioteatrales de distintas películas argentinas o no, que a veces estaban todavía en cartel. Otras veces, como en el caso de **La guerra gaucha**, se trataba de adaptaciones de películas muy conocidas estrenadas hacía ya bastante tiempo.

Ya desde los años 30, y más aún en los 40, participan de negocios de la radio importantes agencias de publicidad y empresas auspiciantes. Las más fuertes de ellas eran extranjeras (Sidney Ross o McCann Erickson entre las agencias, Palmolive o Kolynos entre los auspiciantes), verdaderas multinacionales que auspician radioteatros, bailables, musicales o programas cómicos. La conocida marca de fijadores para el cabello Glostora, por ejemplo, sostuvo a comien-

zos de los 40 el popular ciclo de Radio El Mundo llamado "Glostora Tango Club", mediante la agencia extranjera Sidney Ross.

Pero también, aunque las cuentas más grandes llegaban siempre en las carteras de las grandes agencias extranjeras, pequeñas empresas argentinas se iban metiendo como podían en el negocio. Una agencia nacional, Pueyrredon Propaganda, logró contratar en 1957 a la popular actriz cómica Nini Marshall para un ciclo en radio El Mundo. El programa era presentado por Antonio Carrizo y auspiciado por Industrias Kaiser Argentina para su nuevo auto, el Kaiser Carabela.

Nini Marshall había sido prohibida en la radio en el año 1943, acusada de "deformar el idioma". A pesar de que los juegos idiomáticos de los personajes de Nini eran corregidos inmediatamente por un locutor, y de que todo no pasaba de ser un recurso de comicidad perfectamente entendido por el público, la "prohibición" había de durar muchos años. Según cuenta la propia actriz en sus memorias, la imitación que ella hiciera de Eva Perón en una fiesta, vestida de prostituta, le había ganado la enemistad de Evita. Recién en 1954 la actriz va a reaparecer en diversos ciclos de Radio Belgrano, en un breve período de apertura en el terreno de la comunicación social. Hay que decir, sin embargo, que por lejos el peor ciclo de censuras en las radios fue el implementado por los gobiernos militares posteriores a 1976.

En 1946, el presidente Juan Domingo Perón dispuso la creación del Servicio Oficial de Radiodifusión (SOR), actualizando un proyecto de 1939. A partir de allí, caducaron todas las licencias de las emisoras comerciales privadas, y se impulsó la integración de tres redes comerciales y una red oficial sin publicidad. Se esperaba que el SOR tendría la responsabilidad de jerarquizar la oferta radial cultural, además de encargarse de la difusión de las acciones de gobierno. Poco después es creada RAE, Radiodifusora Argentina al Exterior.

Cuando, en 1955, un golpe militar derroca al gobierno de Perón, el régimen de facto revoca las licencias otorgadas, disuelve las cadenas de radiodifusión y deroga la ley que las había creado.

A lo largo de su historia, fueron numerosos los programas de radio que, debido a su gran popularidad, dieron origen a la producción de películas. Así es que pasan al cine, entre otros, "El hermano José", verdadero éxito en Radio El Mundo a comienzos de la década del 40, o también "Hoy canto para ti", programa en que el cantor de boleros Gregorio Barnos cantaba "serenatas por teléfono" a pedido de los oyentes.

Además de los cantantes, otros artistas nacen al éxito en la radio y pasan después al cine. Los "Cinco grandes del buen humor", por ejemplo, surgen a la popularidad en el programa radial "La cruzada del buen humor", dirigido por Tito Martínez Delbo (Radio Belgrano), y poco después habrían de tomar el nombre y el formato definitivo de "Los cinco grandes", con el que protagonizarían luego varias divertidas películas.

También "Los Pérez García" tendría su versión cinematográfica en los 50 (aunque no con el elenco completo de la radio) y "La revista dislocada", popular programa cómico conducido por Delfor, habría de tenerlas entrados los 60 (***Disloque en Mar del Plata***, ***Disloque en el presidio***), con prácticamente todo el elenco de la radio.

La importancia de la radio empezaba a diluirse recién con la llegada del nuevo medio que sería percibido enseguida como un poderoso adversario: la televisión. En los 60 y 70, la radio empieza a declinar: tienden a desaparecer los radioteatros (que serían reemplazados por los más "obvios" teleteatros) y también las presentaciones musicales en vivo. En todo caso, la radio intenta mantener su reinado en el terreno de lo informativo.

Tiempo después, serán también vanos los programas de televisión que habrían de replicarse en el cine ("La Familia Falcón", "Los Campanelli"). Ya en los años 60, un programa musical llamado "El club del clan" conmociona a la nueva juventud argentina. "El club del clan", siguiendo la tradición, nace en la televisión, pasa luego por Radio El Mundo y termina en las pantallas de cine.

El tango y su largo camino hacia la "decencia"

En los arrabales de Buenos Aires nace entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, un fenómeno musical que habría de convertirse con el tiempo en la marca cultural mas profunda y duradera de la "argentinidad": el tango. En esos oscuros comienzos, el tango se escuchaba y bailaba fundamentalmente en los burdeles. La prostitucion se habia convertido en un gran negocio ya que a causa de la gran afluencia de inmigracion masculina la poblacion de hombres superaba ampliamente a la de mujeres.

El ambito prostibulario ha teñido al tango de presunciones eróticas desde su nacimiento. De hecho, el baile tenía en esos primeros años una fuerte connotación sexual, como verdadera antesala a las relaciones sexuales. Aunque no sólo se bailaba en los prostibulos: tambien podia verse en algunos barrios, a parejas de hombres bailando tango en la calle, a veces al compas de un organito. Las mujeres, obviamente, no se dejaban ver bailando en publico: en tanto que los hombres aprovechaban estas reuniones callejeras para aprender nuevos pasos o perfeccionar su estudio de baile, en vistas a futuras visitas a otros ámbitos.

Estaban tambien las "academias", que no eran exactamente prostibulos sino mas bien lugares de baile con mujeres de la noche contratadas para bailar. Luego del baile, la noche habria de terminar de acuerdo al talento y el poder de seducccion del bailarín, aunque tambien de acuerdo a su dinero.

Los bailarines de tango eran en esos tiempos figuras socialmente marginales, hombres a los que les costaba incorporarse al proceso de modernización que se esta operando en Buenos Aires. En los margenes de la ciudad se estaba gestando una mixtura social muy particular, entre el gaucho que se va quedando sin trabajo en el campo y se acerca a las orillas de la ciudad y la amplia gama de inmigrantes europeos que llegan en aluvion.

El publico de tango empieza a crecer rápidamente en estos barrios, sobre todo en la Boca, en cuyos populosos cafes se consolidan las primeras formaciones musicales y surgen los primeros nombres ilustres. Estas primeras orquestas de tango utilizaban instrumentos tales como guitarra, violin, flauta o arpa,

y tenían un carácter "nomade" que les permitía pasar de un local a otro de acuerdo a las demandas del público. Hasta que llegó el bandoneón, enigmático instrumento que pronto se habría de convertir en símbolo irremplazable del tango. El bandoneón es un invento del alemán Heinrich Band, que data de comienzos del siglo XIX, y que llega en algún momento al puerto de Buenos Aires para ser adoptado de inmediato por estos músicos populares.

Poco después, tal vez por exigencias de la complejización del género, las orquestas incorporan también el piano, lo que por motivos obvios habría de **terminar con su carácter "nómade"**.

Ya en los primeros años del siglo XX comienzan a aparecer las primeras letras para estas melodías, que tras un fecundo proceso de decantación habrían de constituir uno de los componentes más bellos y singulares del género. La letrística del tango proviene de la tradición campera de los "payadores" típicos cantores populares de la pampa húmeda bonaerense que improvisaban sus versos acompañados de una guitarra. Por estos años, los primeros letristas escriben versos para milongas y estilos criollos, y luego también para tangos ya existentes, en general con una temática humorística y alusiva a la vida prostibularia. Ángel Villoldo, payador, cantor y compositor de recordadas melodías como "El choclo" y "El portenito", comienza a escribir las letras de sus propios tangos y se convierte así en el primer gran autor.

Pascual Contursi, nacido en la ciudad bonaerense de Chivilcoy, le agrega letra a algunos tangos de Francisco Canaro y Vicente Greco, y en 1916 escribe unos versos para el tango instrumental "Lita" de Samuel Castriota, y crea así el que habría de ser considerado como el primer "tango canción": "Mi noche triste". La aparición de este tango plantea un cambio rotundo en la poética tanguera, que habría de alcanzar indiscutibles profundidades existenciales, al mezclar de un modo muy original poesía culta con expresión popular.

Pero este sería sólo un escalón en el camino del tango hacia su "adecentamiento", ya que su mala fama habría de acompañarlo todavía un tiempo entre las clases "cultas". Esta imagen de música peligrosa e indecente inevitablemente trasciende las fronteras, y hasta el Papa Pío X recibe las noticias de esta danza pecaminosa. Pío XI, su sucesor, tiene oportunidad hacia 1924 de escuchar un tango en los salones del Vaticano, y otorga la necesaria "absolución" a la música ciudadana del Río de la Plata, al no encontrar nada objetable en ella. En verdad, se trataba del tango "Ave María", compuesto por Francisco Canaro, **e interpretado en un armonio**.

No obstante, el tango seguirá siendo para el mundo entero sinónimo de ardorosa pasión. En 1920, el cine consagrará una de las combinaciones emblemá-

ticas de la sensualidad de la época, cuando Rodolfo Valentino baila un tango a su manera, en la película **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**

Mas o menos para la misma época, el tango logra un asombroso triunfo en París que habria de adquirir un caracter casi mitico para los argentinos. Como un efecto de espejos, este éxito internacional repercute en Buenos Aires sobre todo a partir de los viajes periodicos que los argentinos de cierto nivel social solian hacer a París. La clase dirigente, los intelectuales, la gente de dinero, de pronto descubre que la aristocracia parisina baila el tango y las noticias regiesan rapidamente el hijo no reconocido de la cultura argentina ha triunfado en el mundo. Los diarios y revistas de Buenos Aires lo comentan, y la sociedad porteña comienza a aceptarlo.

Para comienzos de la década del 20, el tango se baila ya mucho más allá de los bajos fondos de la ciudad, y los hombres ya no necesitaban reunirse en la calle para practicar. Al extenderse a las clases medias, surgen ahora lugares y dias precisos para la práctica del baile, en salones y clubes de barrio. Sin embargo, se difunde el estilo de baile "arrabalero" o "canyengue", con las figuras que habrían de ser clásicas (el corte, la quebrada), que si bien resulta mas estilizado conserva siempre su marca de origen, el abrazo de la pareja, verdadero símbolo del tango que lo diferencia de cualquier otra danza popular moderna.

La llegada de Francisco Canaro a París, en 1925, constituye el punto mas alto de la nueva "moda" del tango en Europa. Para ello, Canaro debio primero (como buen argentino) sortear algunas trabas legales con un recurso ingenioso: como la reglamentacion de los músicos franceses restringia la actuacion de músicos extranjeros, la orquesta se presento como "orquesta de varieté", con todos los músicos vestidos de gauchos. La misma modalidad adoptaron de allí en mas la mayoría de los músicos que tocaron en París.

Tres años despues del impacto de Canaro en París, en 1928, Carlos Gardel debutaria en la capital francesa, en el cabaret "Florida", iniciando así su proyeccion internacional. Posteriormente sus películas habrian de llevar al mundo una imagen refinada del tango, con letras poeticas que habian ya dejado atrás el lenguaje del arrabal. Paradojicamente despues de una pionera experiencia dirigida por Eduardo Morera, en la que Gardel interpreta diez canciones, la figura mas conocida internacionalmente de la musica ciudadana del Río de la Plata nunca habria de participar en una película argentina.

Mas allá de las controversias acerca de la nacionalidad de Carlos Gardel, cierto es que vive su infancia y juventud en el barrio porteño del Abasto. Uno

la mirada de su "madre soltera", Berta Gardes. El joven crece cantando en el barrio "bravo" del mercado mayorista de la ciudad, entre changarines y "mae vos". A partir de 1917 se realizan las primeras grabaciones del dúo Gardel-Razzano, pero al poco tiempo Gardel se transforma en un exitoso cantor solista, el más conocido y querido durante los años 20.

En 1931 los Estudios Paramount lo convocan para filmar su primer largometraje (**Luces de Buenos Aires**) y en 1932 Gardel filma otras tres películas en Francia. En 1934 filma en menos de tres meses sus dos primeras películas en Nueva York: **Cuesta abajo** y **El tango en Broadway**.

En el año 1935, después del estreno de los filmes **El día que me quieras** y **Tango Bar**, Gardel inicia junto al poeta Alfredo Le Pera y sus guitarristas una larga gira por América latina, que habría de concluir trágicamente el 24 de junio, cuando un accidente aéreo en la ciudad colombiana Medellín termina con la vida del más reconocido cantor de tangos de toda la historia. Luego de una masiva despedida en la ciudad de Montevideo, una multitud se congrega en Buenos Aires para despedir los restos de su ídolo, abriendo las puertas a un mito asombrosamente perdurable.

En la década del 30 el tango es ya un baile popular y masivo, que ha dejado atrás su "oscuro" pasado y es practicado sin distinción de edades ni clases sociales. Las orquestas empiezan a ser conocidas masivamente (como por ejemplo la de Juan de Dios Filiberto, Julio De Caro, Francisco Canaro o Juan D. Ariñazo) y adquieren un mayor desarrollo musical. El "adecentamiento" de la música de los arrabales está cumpliendo su ciclo. Los "organitos" han paseado melodías tangueras por toda la ciudad, acostumbrando el oído de las clases medias, y hay ya numerosas partituras impresas que se tocan en los pianos de las familias acomodadas. Para los más ricos, el tango es ahora una moda excéntrica, y más de un rufián de merecida mala fama termina "dando clases" en las mansiones de la avenida Alvear. Los inmigrantes, en especial los italianos, han adoptado también el tango, que ahora se baila de modo aún más "decente" — casi sin cortes ni quebradas — en camino de lo que se llamaría "tango de salón".

El golpe militar que derrocó en 1930 al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen significó un quiebre en la vida institucional argentina. Desde el tango, hubo dos miradas contrapuestas sobre este cambio. Carlos Gardel había grabado el tango de Francisco García Jiménez "Viva la patria", que elogia la asonada militar, pero también se estrena en esos días "Yira yira", de Enrique Santos Discépolo, que expresa con pesimismo la desolación que se abre en el país con la crisis económica de los años 30. En la llamada "década infame",

que instaaura el fraude electoral como metodo y genera profundas divisiones sociales. "Discepolin" seguira siendo un observador atento de la realidad y en 1934 escribe el que sera su maximo suceso "Cambalache".

Los dorados años de la decada del 40 dejaron grabados en el tango sus nombres mas celebres. Es la epoca de las grandes orquestas: D'Arienzo, Troilo, Pugliese, Di Sarli: cada una con sus cantores y con un sonido propio y caracteristico. Y tambien se hacen celebres en las pistas algunos bailarines: "milongeros", como Cacho Lavandina, Petroleo, Pepito Avellaneda y tantos otros anónimos, que se entregaron al baile del tango con pasion desinteresada. Estamos en el apogeo de la danza del tango, ahora se lo baila casi todos los dias y en cualquier lugar: clubes, salones, confiterias, cabarets. La enorme convocatoria del tango reúne multitudes en las pistas. Pero se lo baila mas "iso" ya que las figuras muy "creativas" pueden llamar la atencion de las autoridades de los salones, que ahora se publicitan como "familiares".

El golpe militar de 1943 prefigura tambien un nuevo orden. Entre las nuevas normas dispuestas, se destaca una que intenta "mejorar" el idioma popular, y en consecuencia tambien el tango. Enrique Santos Discepolo y Homero Manzi se entrevistan con el joven coronel Perón para explicarle lo absurdo de esta "censura", pero las restricciones al lenguaje de las letras de tango continuaran durante algunos años.

Pero de hecho la irrupcion de los trabajadores en la vida social que trajo aparejada la llegada del peronismo fue positiva para el tango, ya que expandió notablemente su público.

Aunque mucha gente de tango se acerca en su momento al movimiento peronista (Manzi, Catulo Castillo, Troilo, Discepolo) la relacion fue siempre dificil. Raúl Alejandro Apold era por entonces quien manejaba toda la prensa desde el gobierno y tambien la figura mas cuestionada desde el mundo de la cultura. Al acercarse las elecciones de 1951 Apold le hace un pedido a Discepolo (que los opositores caracterizan como "presion") para que participe de algun modo en la campaña. Es asi como Discepolo lanza un programa de radio en el que populariza a su personaje "Mordisquito", con el que se burla de los opositores al gobierno. Esta explicita toma de posicion lo ubica en el centro de la feroz dicotomia de la epoca (peronismo-antiperonismo), y el autor a la larga parece decepcionado por esta incursion directa en la vida politica. Peron logra la reeleccion para su segunda presidencia pero pocas semanas despues de los comicios, Discepolo muere tras una profunda depresion.

Otra de las figuras tangueras embanderadas con el peronismo desde aquella epoca es Hugo del Carril: actor, director de cine y cantor de tangos, pero

también celebre por su grabación de la marcha partidaria en 1949. Sin embargo, Del Carril sufría problemas políticos durante el gobierno peronista (con el infelible Apold, cuando Del carril gestionaba la autorización para filmar **Las aguas bajan turbias**, a cuyo guion debió hacersele algunos significativos cambios) y mucho más todavía después de derrocado Perón.

Por su parte Libertad Lamarque pasó a integrar una "lista negra" de artistas opositores, decisión en la que seguramente influyó un episodio ocurrido durante el rodaje de la película **La cabalgata del circo**, en el que la cantante habría "cacheteado" a una actriz secundaria que sería luego famosa por otros motivos: nada menos que Eva Duarte.

Con el golpe militar de 1955 que derrocó a Perón la situación se invierte: los artistas prohibidos volvieron a trabajar, y los peronistas fueron confinados al silencio y a la cárcel.

Tita Merello tuvo que irse del país y llegó a actuar en circos, y Hugo del Carril fue preso y torturado. También la cantante Nelly Omar fue censurada por el gobierno de facto de 1955 por cantar una marcha partidaria. En este caso, se trata de "La descamisada", una tema dedicado a Eva Perón.

Al margen de sus idas y vueltas, el tango y el peronismo han quedado vinculados por el particular momento social en que ambos fenómenos alcanzaron su apogeo. Esta simbiosis queda retratada en la imagen de un cantor que jamás actuó en política, pero que identificó claramente a ese público: Alberto Castillo, que cautivó al público cantando "¿qué saben los pitucos cómo se baila el tango?"

En los años 60 otra vez el apellido Canaro estaría involucrado en ganar para el tango un nuevo público, esta vez el de Japón. Luego del viaje de la orquesta de Juan Canaro a Japón en 1961, en 1964 es Francisco Canaro quien llega a Tokio para instaurar definitivamente una nueva plaza tanguera internacional.

Pero la auténtica revolución musical del género en la década del 60 tiene nombre y apellido: Astor Piazzolla. A partir del éxito de su primer quinteto en la década del 60, la propuesta renovadora de Piazzolla: compositor y músico de notable formación y creatividad, abre los límites del género hacia otras modalidades y horizontes musicales, pero lo aleja de la categoría "músicaailable popular". Y una vez más, a pesar de las ardientes polémicas generadas en el país por la irrupción del "nuevo tango" de Piazzolla, la consagración llegará de la mano del público y la crítica internacionales.

El surgimiento de Piazzolla impactó en muchos jóvenes que con el tiempo conformarían la nueva generación de músicos de tango, como Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi o Daniel Binelli. Pero ya para esta época el "país tanguero"

estaba entrando en una pendiente de popularidad acorralado por las nuevas tendencias de la música popular que estaban apareciendo de la mano de, rock and roll. Habría que esperar hasta finales del siglo XX para que el tango, a su manera, volviera lentamente a ganar a la juventud porteña.

Filmografía

1933

Tango! (dir. y g. Luis Moglia Barth, c/ Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Luis Sandrini, Pepe Anas, Alberto Gómez, Mercedes Simone, Alicia Vignoli)

El linyera (dir. y g. Enrique Larreta, c/ Mario Soffici, Nedda Francy, Domingo Sapelli)

1934

Idolos de la radio (Broadcasting) (dir. Eduardo Morera, g. Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Landeras, c/ Ada Falcón, Ignacio Corsini, Olinda Bozán, Tito Lusiardo)

1935

Por buen camino (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Olinda Bozán, Paquito Busto, Marcos Caplán, José Gola)

Puente Alsina (dir. y José A. Ferreyra, c/ José Gola, Delia Durruty, Miguel Gómez Bao, Pienna Dealessi)

Noches de Buenos Aires (dir. Manuel Romero, g. Romero y Luis Bayón Herrera, c/ Fernando Ochoa, Tita Merello, Irma Córdoba, Severo Fernández, Enrique Serrano)

1936

Ayúdame a vivir (dir. José A. Ferreyra, g. Libertad Lamarque y Ferreyra, c/ Libertad Lamarque, Floren Delbene)

Puerto Nuevo (dir. Luis César Amadori y Mario Soffici, g. Amadori y Antonio

Botta, c/ Pepe Anas, Alicia Vignoli, Charlo, Sofía Bozán, José Gola)

La muchachada de a bordo (dir. y g. Manuel Romero, c/ Luis Sandrini, Tito Lusiardo, Santiago Arrieta, José Gola, Benita Puértolas, Alicia Barné)

Radio Bar (dir. y g. Manuel Romero, c/ Glona Guzmán, Olinda Bozán, Alicia Barné, Alberto Vila, Juan Carlos Thorry)

1937

Así es el tango (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Tito Lusiardo, Olinda Bozán, Lúisita Vehil, Fernando Ochoa, Tita Merello)

La fuga (dir. Luis Saslavsky, g. Alfredo G. Volpe, c/ Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone, Nini Gambier, María Santos, Homero Cárpena, Augusto Codecá, Amelia Bence, Rosa Rosen)

Cadetes de San Martín (dir. Mario Soffici, g. José Antonio Saldías, c/ Enrique Muñoz, Elías Alippi, Orestes Caviglia, Mahide Rivera, Rosita Contreras, Angel Magaña)

La Vuelta de Rocha (dir. y g. Manuel Romero, c/ Mercedes Simone, Tito Lusiardo, Floren Delbene, Pedro Maratea, Alicia Barné, Marcos Caplán, Hugo del Carril, Marcelo Ruggero, Benita Puértolas, María Esther Buschiazzo)

Fuera de la ley (dir. y g. Manuel Romero, c/ José Gola, Luis Arata, Irma Córdoba, Marcos Caplán)

El cañonero de Giles (dir. y g. Manuel Romero, c/ Luis Sandrini, Lúisita Vehil, Marcos Caplán)

Divorcio en Montevideo (dir. y g. Manuel Romero, c/ Nini Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero)
Melodías porteñas (dir. Luis Moglia Barth, g. René Garzón, c/ Rosita Contreras, Enrique Santos Discépolo, Amanda Ledesma, Ernesto Raquén, Marcos Caplán)

Besos brujos (dir. José A. Ferreyra, g. Enrique García Velloso, c/ Libertad Lamarque, Floren Delbene, Carlos Perelli)

1938

Tres anclados en París (dir y g. Manuel Romero, c/ Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Irma Córdoba, Enrique Serrano)

La rubia del camino (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Fernando Borel, Marcelo Ruggero, Sabina Olmos)

El canillita y la dama (dir. Luis Cesar Amadori, g. Antonio Botta y Amadori, c/ Luis Sandrini, Rosita Moreno, Lalo Bouhrier)

Dos amigos y un amor (dir. Lucas Demare, g. Gregorio Félix Martinelli y Massa e Ismael Aguilar, c/ Pepe Iglesias, Juan Carlos Thorry, Norma Castillo, Santiago Gómez Cou)

1939

Giácomo (dir. Augusto César Vatteone, g. Armando Discépolo y Ralael J. de Rosa, c/ Luis Arata, Carmen Lamas, Pascual Pellicciotta)

Alas de mi patria (dir y g. Carlos Borcosque, c/ Enrique Muíño, Delia Garcès, Malisa Zini, Pablo Palitos)

Puerta cerrada (dir. Luis Saslavsky, g. Saslavsky y Carlos Aden, c/ Libertad Lamarque, Angelina Pagano, Ángel Magaña, Agustín Irusta, Sebastián Chioia, Raimundo Pastore, Margarita Padín)

Así es la vida (dir. Francisco Mugica, g. Luis Marquina, c/ Enrique Muíño, Elías Alippi, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Arturo García Buhr, Nini Gambier, Felisa Mary)

La vida de Carlos Gardel (dir. Alberto de Zavalla, g. Last Reason y Oscar Lanata, c/ Hugo del Carril, Delia Garcès, Elsa O'Connor, Miguel Gómez Bao, Santiago Gómez Cou, Juana Sujo)

Muchachas que estudian (dir y g. Manuel Romero, c/ Enrique Serrano, Sofía Bozán, Alicia Vignoli, Delia Garcès, Pepita Serrador, Alicia Barrié, Ernesto Raquén)

Hermanos (dir. y g. Enrique de Rosas, c/ José Gola, Santiago Arrieta, Francisco Petrone, Roberto Fugazot, Amelia Bence, Augusto Codecá)

La vida es un tango (dir. y g. Manuel Romero, c/ Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Sabina Olmos)

La modelo y la estrella (dir y g. Manuel Romero, c/ Alita Román, Fernando Borel, June Marlowe, Marcelo Ruggero)

Prisioneros de la tierra (dir. Mario Soffici, g. Darío Quiroga y Ulyses Petit de Murat, c/ Francisco Petrone, Ángel Magaña, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Elisa Gálvez [Galve])

Ambición (dir. Adelqui Millar, g. José B. Carrola y Millar, c/ Floren Delbene, Fanny Navarro, Alberto Anchart, Mercedes Simone, Carlos Perelli)

Bartolo tenía una flauta (dir. Antonio Botta, g. Tito Insausti y Antonio De Bassi, c/ Luis Sandrini, Herminia Franco, Eduardo Sandrini, Perla Mux)

1940

Sinvergüenza (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Carlos P. Cabral, c/ Paquito Bustó, Aida Alberti, María Esther Podesta)

Casamiento en Buenos Aires (dir y g. Manuel Romero, c/ Nini Marshall, Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero, June Marlowe)

Isabelita (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Juan Carlos Thorry, Enrique Roldán)

La luz de un fósforo (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Pedro E. Pico, c/ Severo

Fernández, Pepita Serrador, Susy del Carril, Eduardo Sandrini)

Un bebé de contrabando (dir. Eduardo Morera, g. Florencio Chiarello, c/ Luis Sandrini, Rufino Córdoba, Eduardo Sandrini)

1941

Cándida millonaria (dir. Luis Bayón Herrera, g. Pedro E. Pico, c/ Nini Marshall, Alberto Bello, Alejandro Maximino)

Yo quiero ser bataclana (dir. y g. Manuel Romero, c/ Nini Marshall, Alicia Barrié, Sabina Olmos, Juan Carlos Thorry, Segundo Pomar)

Un bebé de París (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Ernesto Raquén, Segundo Pomar, María Esther Podestá)

Persona honrada se necesita (dir. Francisco Mugica, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Francisco Petrone, Alicia Vignoli, Marcelo Ruggero, Pedro Maratea, Carlos Morganti)

Volver a vivir (dir. Adelqui Millar, g. Jaime Prades y Ariel Cortazzo, c/ Angelina Pagano, Domingo Sapelli, Nini Gambier, Toti Muñoz, Silvana Roth)

Los martes, orquídeas (dir. Francisco Mugica, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Mirtha Legrand, Nury Montsé, Felisa Mary, Silvana Roth, Zully Moreno)

El mozo número 13 (dir. y g. Leopoldo Torres Ríos, c/ Tito Lusiardo, Héctor Coire, Toti Muñoz)

1942

Melodías de América (dir. Eduardo Morera, g. Conrado de Koller, Ariel Cortazzo y Florencio Chiarello, c/ José Mojica, Silvana Roth, María Santos, Pedro Quartucci, Armando Bó)

Noche de bodas (dir. Carlos H. Christensen, g. Julio Porter, c/ Paulina Singerman, Enrique Serrano, Irma Córdoba, Felisa Mary, Ricardo Passano hijo)

Elvira Fernández, vendedora de tienda (dir. y g. Manuel Romero, c/ Paulina Singerman, Juan Carlos Thorry, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Elena Lucena)

1943

Fuego en la montaña (dir. Carlos Torres Ríos, g. José Ramón Luna, C. Torres Ríos y Arturo Lorusso, c/ Floren Delbene, Alicia Alberti, Marija Gil Quesada, Pedro Maratea, Herminia Franco)

1944

La danza de la fortuna (dir. y g. Luis Bayón Herrera, c/ Luis Sandrini, Olinda Bozán, Héctor Quintanilla, Lolita Torres)

1945

La pródiga (dir. Mario Soffici, g. Alejandro Casona, c/ Eva Duarte, Juan José Miguez, Angelina Pagano, Ernesto Raquén, Ricardo Galache) [estrenada en 1984]

La cabalgata del circo (dir. Mario Soffici, g. Francisco Madrid y Soffici, c/ Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Orestes Caviglia, José Olarra, Juan José Miguez, Armando Bó, Eva Duarte)

El canto del cisne (dir. Carlos Hugo Christensen, g. Francisco Oyarzábal, c/ Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Miguel Gómez Bao, Nicolás Fregues, Nelly Daren)

1946

Adán y la serpiente (dir. Carlos Hugo Christensen, g. César Tiempo, c/ Enrique Serrano, Tilda Thamar, Tito Gómez, Héctor Méndez, Olga Casares Pearson)

Camino del infierno (dir. Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, g. Ariel Cortazzo y Saslavsky, c/ Mecha Ortiz, Pedro López Lagar, Amelia Bence, Elsa O'Connor, Alberto Bello, Guillermo Battaglia)

1947

El hombre que amé (dir. Alberto de Zavalia, g. César Tiempo, c/ Pedro López

Lagar, Delia Garces, Olga Casares Pearson, Jorge Salcedo)

Santos Vega vuelve (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. L. Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, c/ Juan José Miguez, Delfy de Ortega, Pedro Maratea)

Mirad los lirios del campo (dir. Ernesto Arancibia, g. Tulio Demicheli, c/ Silvana Roth, Francisco de Paula, Irma Roy, José Olarra, Enrique de Rosas)

Evasión (dir. y g. Ignacio Domínguez Riera, c/ Esteban Serrador, Delfy de Ortega, Marganta Corona)

1948

La rubia Mireya (dir. y g. Manuel Romero, c/ Mecha Ortiz, Elena Lucena, Fernando Lamas, Severo Fernández)

Dios se lo pague (dir. Luis C. Amadori, g. Tulio Demicheli, c/ Arturo de Córdoba, Zully Moreno, Enrique Chaico, Florindo Ferrario, Zoe Ducós)

La muerte camina en la lluvia (dir. Carlos H. Christensen, g. Christensen y César Tiempo, c/ Olga Zubarry, Guillermo Battaglia, Eduardo Cuitiño, Nicolás Fregues, Pablo Acchiardi)

Los pulpos (dir. Carlos H. Christensen, g. César Tiempo, c/ Olga Zubarry, Roberto Escalada, Nicolás Fregues, Carlos Thompson, Beba Bidart)

Pelota de trapo (dir. Leopoldo Torres Ríos, g. Ricardo Lorenzo "Borocotó" y Jerry Gómez, c/ Armando Bó, Santiago Arrieta, Orestes Cavaglia, Floren Delbene, Carmen Valdés)

Pobre mi madre querida (dir. Homero Manzi y Ralph Pappier, g. Manzi, c/ Hugo del Carril, Emma Gramatica, Aida Luz)

Rodríguez supernumerario (dir. Enrique Cahen Salaberry, g. Wilfredo Jiménez, c/ Pepe Arias, Goide Flami, Floren Delbene, Neily Duggan, María Santos)

1949

La tierra será nuestra (dir. Ignacio Tan-

kel, g. Osmar Cano, c/ Nélida Solà, Carlos Cotto)

El canto del cisne (dir. Carlos H. Christensen, g. Francisco Oyarzábal, c/ Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Miguel Gómez Bao, Nicolás Fregues, Neily Daren)

Juan Globo (dir. Luis C. Amadori, g. Orlando Aldama, c/ Luis Sandrini, Eina Colomer, Carlos Perelli, Angelina Pagano, Eduardo Sandrini)

La historia del tango (dir. Manuel Romero, g. Francisco García Jiménez y Enrique Cadícamo, c/ Virginia Luque, Fernando Lamas, Juan José Miguez, Tito Lusiardo, Severo Fernández)

La trampa (dir. Carlos H. Christensen, g. José Arturo Pimentel y Christensen, c/ Zully Moreno, George Rgaud, Juana Sujo, Carlos Thompson, María Santos)

Morir en su ley (dir. y g. Manuel Romero, c/ Tita Merello, Roberto Escalada, Juan José Miguez, Fanny Navarro, Severo Fernández, Domingo Sapelli)

Todo un héroe (dir. Luis Bayón Herrera, g. Rodolfo M. Taboada, c/ Pepe Arias, Delfy de Ortega, Milagros de la Vega, Eduardo Sandrini)

Vidalita (dir. y g. Luis Saslavsky, c/ Mirtha Legrand, Narciso Ibáñez Menta, Fernando Lamas, Amalia Sánchez Ariño)

1950

El último payador (de Ralph Pappier y Homero Manzi, g. Manzi, c/ Hugo del Carril, Aida Luz, Gregorio Cicarelli, Tomás Simari)

Esposa último modelo (dir. Carlos Schlieper, g. Schlieper y Ariel Cortazzo, c/ Mirtha Legrand, Angel Magaña, Felisa Mary, Amalia Sánchez Ariño, Osvaldo Miranda)

Filomena Marturano (dir. Luis Mottura, g. María Luz Regás y Ariel Cortazzo, c/ Tita Merello, Guillermo Battaglia, Gloria Ferrandiz, Alberto de Mendoza, Tito Alonso)

La barra de la esquina (dir. Julio Sarceni, g. Carlos A. Petit, Rodolfo Sciammarella y Manuel M. Alba, c/ Alberto

Castillo, María Concepción Cesar, José Marrone, Iván Grondona, Jacinto Herrera)

La fuerza ciega (dir. Luis Moglia Barth, g. Moglia Barth y Miguel Mileo, c/ Guillermo Battaglia, José María Gutiérrez, Gloria Brull, María Esther Gernas, Roberto Fugazot)

La vendedora de fantasías (dir. Daniel Tinayre, g. Tinayre, Alejandro Verbitsky y Emilio Vilalba Welsh, c/ Mirtha Legrand, Alberto Closas, Alberto Bello, Homero Cárpena)

Piantadino (dir. Francisco Mugica, g. Carlos A. Petit y Rodolfo Sciammarella, c/ Pepe Iglesias "El Zorro", Norma Giménez)

1951

Cosas de mujer (dir. Carlos Schlieper, g. Ariel Cortazzo y Schlieper, c/ Zully Moreno, Angel Magaña, Esteban Serrador, Nelida Romero, Severo Fernández)

El hincha (dir. y g. Manuel Romero, c/ Enrique Santos Discépolo, Diana Maggi, Mario Passano, Lia Durán)

El honorable inquilino (dir. Carlos Schlieper, g. Schlieper y Ariel Cortazzo, c/ Alberto Closas, Olga Zubarry, Amalia Sánchez Aníño, Osvaldo Miranda, Pedro Quartucci, Severo Fernández)

Locuras, tiros y mambo (dir. Leo Fleider, g. Carlos A. Petit, c/ Los Cinco Grandes del Buen Humor [Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico, Juan Carlos Cambón], Blanquita Amaro, Juan Verdaguer)

Los árboles mueren de pie (dir. Carlos Schlieper, g. Alejandro Casona, c/ Arturo García Buhr, Amalia Sánchez Aníño, Zoe Ducós, Francisco López Silva, José Cibrián)

Los isleros (dir. Lucas Demare, g. Ernesto L. Castro, c/ Tita Merello, Arturo García Buhr, Roberto Fugazot, Graciela Lecube)

1952

El túnel (dir. León Klimovsky, g. Klimovsky y Ernesto Sabato, c/ Laura Hidal-

go, Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou, Maruja Gil Quesada)

Las aguas bajan turbias (dir. Hugo del Carril, g. Eduardo Borrás, c/ Hugo del Carril, Adriana Benetti, Raúl del Valle, Pedro Laxalt, Herminia Franco, Gloria Ferrandiz)

Payaso (dir. Lucas Demare, g. Demare y Carlos A. Orlando, c/ Luis Sandrini, Malvina Pastonno, Héctor Calcaño, Carlos Castro "Castro", Nelida Romero)

Si muero antes de despertar (dir. Carlos H. Christensen, g. Alejandro Casona, c/ Néstor Zavarce, Blanca del Prado, Floren Delbene, Homero Cárpena)

1953

Ellos nos hicieron así (dir. Mario Soffici, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Olga Zubarry, Tito Alonso, Alberto de Mendoza, Alberto Dalbes)

La casa grande (dir. Leo Fleider, g. Carlos A. Petit, c/ Luis Sandrini, Francisco de Paula, María Esther Buschiazzi, Beba Bidart)

La mejor del colegio (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Lolita Torres, Teresita Pagano, Francisco Álvarez, Alberto Dalbes, Berta Moss, Nelly Lainez)

1954

Días de odio (dir. y g. Leopoldo Torre Nilsson, c/ Elisa Christian Galvé, Nicolás Fregues, Raúl del Valle, Duilio Marzio)

Guacho (dir. Lucas Demare, g. Demare y Sergio Leonardo, c/ Tita Merello, Carlos Cores, Julia Sandoval, Enrique Chaico)

Sucedió en Buenos Aires (dir. Enrique Cahen Salaberry, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Olga Zubarry, Roberto Escalada, Pepita Muñoz, Ubaldino Martínez, Nelly Panizza)

1955

Ayer fue primavera (dir. Fernando Ayala, dir. Rodolfo M. Taboada, c/ Roberto Escalada, Amalia Gadé, Duilio Marzio, Orestes Soriani)

El amor nunca muere (dir. Luis Cesar Amadori, g. Pedro Miguel Obligado, Luis Martín de San Vicente y Gabriel Peña [seudónimo de Amadori], c/ Zully Moreno, Mirtha Legrand, Tita Merello, Carlos Cores, Duilio Marzio, Alfredo Alcón)

El hombre que debía una muerte (dir. Mario Soffici, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Amelia Bence, Carlos Cores, Nelly Panizza, Domingo Sapelli)

La Morocha (dir. Ralph Pappier, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Tita Merello, Alfredo Alcón, Luis Arata, Rolando Chaves, Héctor Calcaño)

Marianela (dir. Julio Porter, g. Pablo Palant, Luiz Ordaz y Porter, c/ Olga Zubarry, Pedro Laxalt, José María Gutiérrez, Domingo Sapelli)

Mercado de abasto (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, c/ Tita Merello, Pepe Arias, Juan José Míguez, Pepita Muñoz)

Pájaros de cristal (dir. Ernesto Arancibia, g. Wassen Eisen y Arancibia, c/ Mecha Ortiz, Alba Arnova, Jorge River, Renee Dumas)

1956

El último perro (dir. Lucas Demare, g. Guillermo House y Sergio Leonardo, c/ Hugo del Carril, Nelly Meden, Nelly Panizza, Mario Passano, Domingo Sapelli, Jacinto Herrera)

Después del silencio (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos, c/ Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Guillermo Battaglia, Mario Passano, Morenita Galé, Enrique Fava)

1957

La casa del ángel (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Beatriz Guido, Torre Nilsson y Martínez Rodríguez Mentasti, c/ Elsa Daniel, Lautaro Murua, Guillermo Battaglia, Berta Ortega, Bárbara Mujica, Alejandro Rey)

1958

Culpable (dir. Hugo del Carril, g. Carlos R. Costa, c/ Hugo del Carril, Roberto Escalada, Elina Colomer, Myriam de Urquijo, Diana Ingro, María Aurelia Bisutti, Ernesto Bianco)

Detrás de un largo muro (dir. Lucas Demare, g. Sixto Pondal Ríos, c/ Lautaro Murua, Susana Campos, Mario Passano, Ricardo Argemí)

El secuestrador (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Beatriz Guido y Torre Nilsson, c/ María Vaner, Leonardo Favio, Lautaro Murua, Osvaldo Terranova, Carlos López Monet)

Rosaura a las diez (dir. Mano Soffici, g. Soffici y Marco Denevi, c/ Juan Verdader, Susana Campos, Alberto Dalbes, María Luisa Robledo, María Concepción César, Hector Calcaño)

1959

Creo en ti (dir. Alfonso Corona Blake, g. Julio Porter y Emilio Báez, c/ Libertad Lamarque, Jorge Mistral, Julia Sandoval)

Del cuplé al tango (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Virginia Luque, Tito Lusiardo, Osvaldo Miranda, Fernando Siro)

Cerro Guanaco (dir. y g. José Ramón Luna, c/ Francisco de Paula, Jorge Lanza, Marganta Palacios, Floren Delbene)

Aquello que amamos (dir. y g. Leopoldo Torres Ríos, c/ Lautaro Murua, Aida Luz, Ana Casares)

El candidato (dir. Fernando Ayala, g. Ayala y David Viñas, c/ Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Alberto Candéau, Iris Marga, Guillermo Battaglia, Héctor Calcaño)

Fin de fiesta (dir. Leopoldo Torre Nilsson, g. Torre Nilsson, Ricardo Luna y Beatriz Guido, c/ Arturo García Buhr, Lautaro Murua, Graciela Borges, Leonardo Favio, Osvaldo Terranova)

El negocio (dir. Simón Feldman, g. Oscar Conti [Oski], Juan José Barrene-

chea y Feldman, c/ Ubaldo Martínez, Luis Tasca, Tincho Zabala, Adolfo Linvel, María Esther Podestá)

Sabaleros (dir. Armando Bó, g. Bó y Augusto Roa Bastos, c/ Isabel Sarli, Armando Bó, Alba Mujica, Ernesto Báez)

1960

La madrastra (dir. Rodolfo Blasco, g. Abel Santa Cruz, c/ Jorge Salcedo, María Concepción César, Gilda Lousek, Leda Zanda, Américo Sanjurjo, Osvaldo Terranova)

Shunko (dir. Lautaro Murua, g. Augusto Roa Bastos, c/ Lautaro Murua, Raul del Valle, Fanny Olivera, Orlando Sacha)

Los de la mesa diez (dir. Simón Feldman, g. Feldman y Osvaldo Dragún, c/ María Aurelia Bisutti, Emilio Alfaro, Luis Medina Castro, Frank Nelson)

El crack (dir. José A. Martínez Suárez, g. Martínez Suárez, Carlos A. Parrilla y Solly, c/ Jorge Salcedo, Aída Luz, Marcos Zucker, Domingo Sapelli, Enrique Kossi Osvaldo Castro)

1961

Quinto Año Nacional (dir. Rodolfo Blasco, g. Abel Santa Cruz, c/ Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Oscar Casco, Javier Portales, Guillermo Bredeston, Pablo Moret)

La novia (dir. Ernesto Arancibia, g. Alexis de Arancibia, c/ Antonio Prieto, Elsa Daniel, Fernanda Mistral, Ignacio Quiros, Juan Carlos Altavista)

Alias Gardelito (dir. Lautaro Murúa, g. Augusto Roa Bastos y Solly, c/ Alberto Argibay, Walter Vidarte, Tonia Carrero, Lautaro Murúa, Héctor Pellegrini)

Tres veces Ana (dir. y g. David José Kohon, c/ María Vaner, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Lautaro Murúa)

El centroforward murió al amanecer (dir. René Mugica, g. Agustín Cuzzani, c/ Luis Medina Castro, Raúl Rossi, Enrique

Fava, Didi Carli, Camilo Da Passano, Javier Portales)

1962

Dr. Cándido Pérez, Señoras (dir. Emilio Vieyra, g. Abel Santa Cruz, c/ Juan Carlos Thorry, Julia Sandoval, Teresa Blasco, Eduardo Muñoz, Ambar La Fox)

Las modelos (dir. Vlasta Lah, g. Lah y Abelardo Arias, c/ Mercedes Alberti, Grete Ibsen, Fabio Zerpa, Jorge Hilton, Alberto Berco)

El televisor (dir. Guillermo Fernández Jurado, g. Fernández Jurado y Joaquín Gómez Bas, c/ Ubaldo Martínez, Blanca del Prado, Carlos Dux, Nelly Beltrán, Tato Bores, Inés Moreno, Marilyn Ross)

Prisioneros de una noche (dir. David José Kohon, g. Carlos Latorre, c/ María Vaner, Alfredo Alcón, Osvaldo Terranova, Helena Tritek)

Dar la cara (dir. José A. Martínez Suárez, g. Martínez Suárez y David Viñas, c/ Leonardo Fava, Raúl Parini, Luis Medina Castro, Pablo Moret, Nuria Torray, Ubaldo Martínez, Lautaro Murúa, Guillermo Bredeston, Walter Santa Ana)

La cifra impar (dir. Manuel Antín, g. Antín y Antonio Ripoll, c/ Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán, Milagros de la Vega)

Hombre de la esquina rosada (dir. René Mugica, g. Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén e Isaac Alseberg, c/ Francisco Petrone, Walter Vidarte, Susana Campos, Jacinto Herrera)

Los inundados (dir. Fernando Birri, g. Birri y Jorge A. Ferrando, c/ Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera, Héctor Palavecino)

Los jóvenes viejos (dir. y g. Rodolfo Kuhn, c/ María Vaner, Alberto Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Marcela López Rey, Graciela Dufau, Beatriz Matar)

Interpol llamando a Río (dir. Leo Fleider, g. Eliseo Montaine, c/ Julia Sandoval, Tito Alonso, Enrique Kossi)

1963

Cuando calienta el sol (dir. Julio Saraceni, g. Abel Santa Cruz, c/ Antonio Prieto, Beatriz Taibo, Augusto Codecá, Perla Alvarado)

Los Inconstantes (dir. y g. Rodolfo Kuhn, c/ Elsa Daniel, Gilda Lousek, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Jorge Rivera López, Fernando de Soria, Héctor Pellegrini, Virginia Lago)

1964

Ritmo nuevo y vieja ola (dir. Enrique Carreras, g. Julio Porter, c/ Mercedes Carreras, Angel Magaña, Lolita Torres, Jorge Salcedo, Tita Merello, Ubaldio Martínez, Santiago Gómez Cou, Pedro Quartucci, Dean Reed, Roberto Airaldi)

Circe (dir. Manuel Antín, g. Antín, Héctor Grossi y Julio Cortázar, c/ Graciela Borges, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Sergio Renán, Lydia Lamaison)

La herencia (dir. y g. Ricardo Alventosa, c/ Juan Verdaguer, Nathan Pinzón, Alba Mujica, Héctor Méndez, Ernesto Bianco, Alberto Olmedo)

1965

Crónica de un niño solo (dir. Leonardo Favio, g. Jorge Zuhair Jury y Favio, c/ Diego Puente, Tino Pascali, Cacho Espindola)

Intimidación de los parques (dir. Manuel Antín, g. Héctor Grossi, Raimundo Calcagno y Antín, c/ Francisco Rabal, Dora Baret, Ricardo Blume)

Pajarito Gómez (Una vida feliz) (dir. Rodolfo Kuhn, g. Francisco Urondo, Carlos del Peral y Kuhn, c/ Héctor Pellegrini, María Cristina Laurenz, Nelly Beltrán, Lautaro Murua, Jorge Rivera López)

El reñidero (dir. René Mugica, g. Sergio De Cecco, Mugica y Martín Rodríguez Mentasti, c/ Alfredo Alcón, Francisco Petrone, Jorge Salcedo, Fina Bassar, Myriam de Urquijo, Lautaro Murua, Milagros de la Vega)

Psique y sexo ("La estrella del destino", dir. Manuel Antín, c/ Fernanda Mistral, Alberto Argibay, Federico Luppi; "La necrófila", dir. Dino Minitti, c/ Julia Sandoval, Ernesto Bianco, "La necrófila", dir. Ernesto Bianco, c/ Zulma Faiad, Tito Alonso, Miguel Ligeró; "Chicos jugando al deseo", dir. Enrique Cahen Salaberry, c/ Eddie Pequenino, Marisa Nuñez, Carlos Oliveri (g. Ernesto Bianco, Mariucha y Luganol)

1966

Castigo al traidor (dir. Manuel Antín, g. Andrés Lizarraga y Antín, c/ Sergio Renán, Marcela López Rey, Miguel Ligeró, Jorge Barreiro, Eva Dongé)

Vacaciones en la Argentina (dir. Guido Leoni, g. Hugo Moser y Leoni, c/ Isabel Corely, Luis Dávila, Enzo Viena, Hugo Moser, Tato Bores, Jorge Salcedo)

1967

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de como quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... / **El romance del Aniceto y la Francisca** (dir. Leonardo Favio, g. Carlos Flores y Favio, c/ Elsa Daniel, Federico Luppi, María Vaner, Edgardo Suárez)

Mi secretaria está loca... loca... loca... (dir. Alberto Du Bois, g. Esteban Urrutty y Du Bois, c/ Violeta Rivas, Ricardo Blume, Paula Gales, Lalo Martich)

1968

Palo y hueso (dir. Nicolás Sarquis, g. Sarquis y Juan José Saer, c/ Miguel Ligeró, Héctor Da Rosa, Juana Martínez Ramón Berón)

Tute cabrero (dir. Juan José Jusid, g. Jusid y Roberto Cossa, c/ Pepe Soriano, Juan Carlos Gené, Luis Brandoni, Flora Steinberg)

Fuego (dir. y g. Armando Bó, c/ Isabel Sarli, Armando Bó, Alba Mujica, Roberto Airaldi) [estrenada en 1971]

Villa Cariño está que arde (dir. y g. Emilio Vieyra, c/ Juan Carlos Altavista, Ricardo Bauleo, Nely Beltrán, Beba Bidart, Dorita Burgos, Juan Carlos Calabrò, Don Pelele, Ambar La Fox, Nelly Lainez, Alberto Olmedo, Fidel Pintos, Jorge Porcel, Marcela López Rey, Dario Vitton)

1969

Breve cielo (dir. y g. David José Kohon, c/ Ana María Picchio, Alberto Fernández de Rosa, Beto Gianola, Zelmar Gueñol)

El dependiente (dir. Leonardo Favio, g. Jorge Zuhair Jury y Favio, c/ Graciela Borges, Walter Vidarte, Fernando Iglesias, Nora Cullen)

Don Segundo Sombra (dir. y g. Manuel Antín, c/ Adolfo Gúrraldes, Hector Altenro, Alejandra Bero, Juan Carlos Jilo)

Eloy (dir. Humberto Ríos, g. Carlos Druquett y Ríos, c/ Raúl Parini, María Eugenia Cavieres, Tennyson Ferrada, Humberto Duvauchelle)

Tiro de gracia (dir. Ricardo Becher, g. Sergio Mulet y Becher, c/ Sergio Mulet, Franca Tosato, María Vargas, Cristina Platte, Juan Carlos Gené, Susana Giménez)

La hora de los hornos (dir. Fernando Solanas, g. Solanas y Octavio Getino, documental) [estrenada en salas comerciales en 1973]

1971

Mi amigo Luis (dir. Carlos Rinaldi, g. Abel Santa Cruz y Norberto Aroldi, c/ Luis Sandrini, Angel Magaña, Raul Padovani, Ricardo Morán, Arnaldo André)

El destino (dir. y g. Juan Batlle Planas hijo, c/ Lautaro Murúa, Julia Elena Dávalos, Aldo Barbero, Fernando Labat)

1973

Yo gané el Prode... ¿y usted? (dir. Emilio Vieyra, g. Salvador Valverde Calvo, c/ Ricardo Bauleo, Erika Wallner, Victor Bó, Mario Sapag)

Andrea (dir. Carlos Rinaldi, g. Ulyses Petit de Murat, c/ Andrea Del Boca, Angel Magaña, Raúl Aubel, Mario Passano)

Esta es mi Argentina (dir. Leo Fleider, textos Catulo Castillo, documental musical, c/ Anibal Troilo y su orquesta, Juan Carlos Copes y su ballet, Los Bombos de Fuego)

1974

Los chicos crecen (dir. Enrique Carreras, g. Alfredo Ruanova y Gius, c/ Luis Sandrini, Susana Campos, Olga Zubarry, Eduardo Rudy, Olinda Bozán) [estrenada en 1976]

1976

Furia en la isla (dir. Oscar Cabeillou, g. Juan Bautista Maggipinto, c/ Libertad Leblanc, Enzo Viena, Zelmar Gueñol, Luis Medina Castro) [estrenada en 1978]

Índice

<i>Introducción</i>	6
<i>La vida y la historia en la pantalla</i>	7
Los años 30	21
El mundo en los años 30.....	23
Los primeros modelos en debate.....	27
Los años 40	73
El mundo en los años 40.....	75
Entre el pesimismo romántico y el modelo sentimental	79
Los años 50	103
El mundo en los años 50.....	105
La retórica del sentimiento	111
Los años 60	209
El mundo en los años 60.....	211
Entre el malestar social y el optimismo remanente	217
<i>Bibliografía</i>	274
Anexos	277
La radio argentina y su audiencia.....	279
El tango y su largo camino hacia la "decencia"	285
Filmografía	293

india

Se terminó de imprimir en el mes de
abril de 2006 en Imprenta de los
Buenos Ayres S.A.I.C., Carlos Berg 3449
Buenos Aires - Argentina

La vida imaginada

La vida imaginada propone un original recorrido por los modos de representar la vida de en las pantallas, y sus cambios más significativos a través del tiempo. Es, además, una puerta a la comprensión de la historia de las mentalidades y las maneras de entender el mundo, según la potente mirada de este verdadero museo viviente que es el cine. La integración optimista de la familia, los amigos, el amor sentimental, el trabajo honesto, son algunos de los rasgos del poderoso modelo tradicional de representación, que con el paso del tiempo habría de disolverse en una concepción del mundo cargada de incertidumbres.

En definitiva, Mario Berardi desentraña aquí ciertas figuras que se esconden en el entramado de nuestro imaginario pero que se despliegan, en las películas, a la vista de todos.



ISBN 987-9416-09-0



9 789879 416099

